

مهرجان
القراءة
للجميع
مكتبة الأسرة

2002



د. صلاح فضل

الرواية الجديدة

٢٠٠٢

الأعمال الفكرية



« الرواية الجديدة »

لوحة الغلاف من أعمال أ. د. فريال عبد المنعم شريف

استاذ التصميم بكلية الفنون التطبيقية - جامعة حلوان
رئيس قسم الخزف سابقاً.
عضو مؤسس بنقابة الفنانين التشكيليين ونقابة مصممي
الفنون التطبيقية، وجمعية فسيفساء الجبل (موازيك)،
وجمعية فناني الغوري.
* بكالوريوس الفنون التطبيقية/ تصوير حائظي، الأول على
الدفعة بتقدير جيد جداً مع مرتبة الشرف عام ١٩٦٧م.
* دبلوم معهد دانتي في اللغة الإيطالية عام ١٩٦٨م.
* ماجستير في التصوير الحائظي بكلية الفنون التطبيقية،
تقدير امتياز عام ١٩٧٢م.
* دكتوراه في أسس التصميم من كلية الفنون التطبيقية بتقدير
إمتياز وأول بحث في أسس التصميم عام ١٩٧٩م.
* أقامت أكثر من (٢٥) معرض بداخل مصر وخارجها.
* أشرفت وناقشت العديد من الأبحاث العلمية في الماجستير
والدكتوراه بجامعة حلوان.

أهم أعمال الفنانة :

* تصميم وتنفيذ الكثير من أعمال التصوير الجداري والموزاييك
بالأماكن الهامة داخل مصر.
* مقتنيات بمتحف الفن المصري الحديث - متحف كلية التربية
الضنية - شيراتون القاهرة - جريدة الأهرام، - مقر رئاسة
الجمهورية - قاعة كبار الزوار بنادي الشرطة بالجزيرة - إهداء
لوحتين للمبنى الجديد لنقابة الصحفيين بالقاهرة.
* مقتنيات خاصة في كل من، مصر - السعودية - إيطاليا - فرنسا -
ألمانيا الغربية - أسبانيا.

صبري عبد الواحد

« الرواية الجديدة »

د. صلاح فضل



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٢ مكتبة الأسرة

برعاية السيدة سوزان مبارك
سلسلة الأعمال الفكرية

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التربية والتعليم

وزارة التنمية المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

الرواية الجديدة،

د. صلاح فضل

الغلاف

والإشراف الفني:

الفنان : محمود الهندي

الإخراج الفني والتنفيذ:

صبرى عبدالواحد

المشرف العام :

د. سمير سرحان

على سبيل التقديم :

نعم استطاعت مكتبة الأسرة بإصداراتها عبر الأعوام الماضية أن تسد فراغا كان رهيباً فى المكتبة العربية وأن تزيد رقعة القراءة والقراء، بل حظيت بالتفاف وتلف جماهيرى على إصداراتها غير مسبوق على مستوى النشر فى العالم العربى أجمع، بل أعادت إلى الشارع الثقافى أسماء رواد فى مجالات الإبداع والمعرفة كادت أن تنسى وأطلعت شباب مصر على إبداعات عصر التنوير وما تلاه من روائع الإبداع والفكر والمعرفة الإنسانية المصرية والعربية على وجه الخصوص. ها هى تواصل إصداراتها للعام التاسع على التوالى فى مختلف فروع المعرفة الإنسانية بالنشر الموسوعى بعد أن حققت فى العامين الماضيين إقبالا جماهيريا رائعا على الموسوعات التى أصدرتها. وتواصل إصدارها هذا العام إلى جانب الإصدارات الإبداعية والفكرية والدينية وغيرها من السلاسل المعروفة وحتى إبداعات شباب الأقاليم وجدت لها مكانا هذا العام فى «مكتبة الأسرة» .. سوف يذكر شباب هذا الجيل هذا الفضل لصاحبه وراعيته السيدة العظيمة / سوزان مبارك..

د. سمير سرخان

فاتحة

كانت ذاكرة الإنسان ضعيفة، لا تختزن سوى القليل من آثار معطيات الحواس، وقامت اللغة بدور مركزى فى تسجيل هذه الآثار وترميزها كي تصلح للبقاء والتدوين. ولم تلبث دورة العلم الباهرة فى العصر الحديث أن تقدمت لتسعف الفن فى أداء هذه الوظيفة الواعية المنظمة. ومنذ مطلع هذا القرن الذى نشهد اليوم أقوله أخذت الحواس تملك ذاكرتها القوية، فاخترعت التسجيلات الصوتية أولاً، وأصبح بوسعنا اليوم أن ننعم لأول مرة فى تاريخ البشرية بسماع الأصوات الغائبة وتجديد تواصلنا الجمالى بها، لم تضع نغمات أم كلثوم وعبد الوهاب وفيروز ولا تموجات الشيخ محمد رفعت والشيخ عبد الباسط فى مجاهل الأثير مثلاً ضاعت كل الأصوات من قبل. أصبح لأذن الإنسان رصيدها الإيقاعى الثرى الذى أضاف لتسجيلات النوتة الموسيقية تجليات التنفيذ وإبداعات الكلام ومغامرات الأداء. وتكاثرت بتلك الطرائق مذاهب التربية الموسيقية وسبل تنميتها، مما لا بد له أن يضاعف من قدرات الأصوات الجديدة ويعوض ميلها للاعتماد على الآلة واستهلاك الطاقة.

كما أخذت الذاكرة البصرية فى التنظيم والتسجيل والأرشفة، لم تعد قاصرة على بعض الرسوم الشحيحة للوجوه النادرة والمناظر الخاطفة، صار بوسع الإنسان أن يطوى المكان ليرى فى اللحظة ذاتها ما يحدث على الوجه الآخر للكرة الأرضية ولغيرها من الأقلاك السماوية أيضاً. بل أصبح فى مقدوره أن يشهد فى دقيقة واحدة من آيات الجمال البشرى والطبيعى ما لم تكن تكفى أعمار الكثيرين لمطالعته وتأملها فى عشرات السنين.

وبقدر ما اختزل المكان حتى صار العالم قرية تمدد الزمان فأصبحت اللحظة دهرًا بأكمله، عندما يقدر لها أن تسجل بصريا ويعاد إنتاجها آلاف المرات. لا شك أننا أصبحنا حيال تجارب كونية ليس لها نظير من قبل في تراكم الذواكر واحتمالات أبديتها.

غير أن أداة الإنسان الأولى في الفن والمعرفة، في الأدب والعلم، وهي اللغة لم تكف عن النمو والتشعب والثراء، فبقدر ما نشأت إلى جانبها من لغات أخرى سمعية وبصرية تبادلت معها في حركة جدلية خلقة نماذج الأخذ والعطاء، ولأنها صاحبة الذاكرة العجوز والخبرة المدربة والتاريخ العريق فقد كانت تمنح لأخواتها الصغرى عصارة ممارساتها الطويلة وخلاصة وعيها المعتقد. بوسعنا أن نقول إن فن الرواية في الأدب المعاصر هو أعمق تجليات الذاكرة البشرية وأحفها بالخبرات الإنسانية والجمالية. فبقدر ما منح الذواكر الحسية الجديدة من طرائق مأكرة في تسجيل الوجود البشرى التقط منها تقنيات مبتكرة وماهرة لتفجير إمكانات التجربة الإنسانية في الحياة واللغة. أصبحت الرواية، في تراسلها الخصب مع الصحافة والإذاعة والسينما والتلفزيون بؤرة هذه الذاكرة القوية الجديدة التي لا يخفى عليها شيء، ولا تتد عنها نامة من المادة أو ما وراءها من المدركات. من هنا فإن عين النقد عندما تحاول التقاطها، متابعة حركاتها، رصد إنجازاتها لا تستطيع أن تمتلئ بالرضا أو تفر بمحرد الرصد، كما لا تستطيع أن تقضى بالسخط أو تدمع لشوائب الانحياز تحقيقا لقول الشاعر القديم :

وعين الرضا عن كل عيب كليله ولكن عين السخط تبدى المساويا

لابد لعين النقد أن تتجاوز الرضا والسخط أو تجمعهما في انخطافة واحدة، لابد أن تتركز في عين العقل وبصب فيه، لتجعل من الفهم الودود

والتواصل العاشق والتقدير العادل بدائلها الوظيفية واستراتيجيتها في القراءة والتحليل.

وعندما ترسم عين النقد مشهد الكتابة الإبداعية فإنها لا تستحيل إلى آلة جامدة ولا تقدم صوراً مكرورة، فمهما كانت مشروطة بموقعها ومنظورها واتساع حدقتها ومدى الضوء المتوفر لها، مهما كانت محكومة بالمنهج فإن عليها أن تتحرك في مساحة واسعة ومتعددة المستويات، تمتلك قدرتها على الاختيار والتركيز، وهو في حد ذاته حكم قيمة مضمر وحكم واقع مطروح. فمن بين مئات، بل والاف النماذج الروائية والقصصية التي تم إنتاجها ونشرها في هذه الاعوام الأخيرة على امتداد رقعة الوطن العربي تستأثر بعضها باهتمام هذه العين، تستقطب بؤبؤها. لابد أن فيها شيئاً يستحق ذلك، فليست الصدفة وحدها ولا إمكانات التلقي المادية هي حاکمة الموقف، فبقدر ما في الإبداع من اختيار حر فإن القراءة تظهر جلى لهذه الحرية حتى تحظى بنصيبها من الإبداع، صحيح أن ظروف المعاصرة والمواطنة تقوم بدور الحجاب الحاجز أحيانا لكن ما أشرنا إليه من قهر إنسان اليوم لموانع المكان وأنية الزمان كفيل بأن يجعل العمل العظيم قادرا على اختراق كل الحواجز وفرض مشهده على عين الناقد أيا كان موقعه.

لكن يتعين على في هذه السطور الفاتحة أن أشير إلى شئ بالغ الأهمية لعب دورا حاسما في تكييف هذه القراءة النقدية وضبط إيقاعها في الحجم والكثافة؛ وهو الوسيط الذي انتقلت عبره أولا قبل أن تستقر بين غلاف الكتاب. فهذه الفصول المتوازية لم تتقاطع ولم تتشابك، بل انتظمت في مسرودة مطولة ومتناسقة، لأنها نشرت منجمة في الصحافة الثقافية، اكتسبت منها خواصها في الاتصال والانفصال، في الاستقلال وتحقيق النموذج. واكتسبت منها شيئاً أعده أكثر أهمية؛ هو حرصها على الإيقاع في معاينة

الجمال، والتدقيق في معاشة التجارب، والبساطة في معالجة التعبير. وأعتقد أن هذه التجارب التطبيقية في النقد السردى قد أسفرت عن تحول أساسى فى لغة الكتابة عندى؛ إذ كنت حريصا على تفادى المصطلحات التقنية التى لم يتعود عليها القارئ العربى بعد؛ مع الاستحضر الواعى للجهاز المعرفى الكامن تحتها والمراعاة المتواصلة لمقتضياته، كما كنت حريصا على تحقيق درجة كافية من العفوية الطازجة فى ملاقة النصوص ومقاربتها فى نفس الوقت الذى لم أفقد فيه - على ما أظن - غريزة التوجه واستراتيجية البوصلة القيمية الكامنة، وهى فى مجملها - كما يستطيع القارئ أن يستشف من منظور التحليل - تدور حول أولوية الحرية والإبداع والتقدم والروح العلمى فى معالجة الظواهر المطروحة، فإذا كنت قد حققت شيئا من ذلك فإن عين النقد يحق لها أن تقر وتتعم بما أسفرت عنه من رؤى، أما إن كانت قد أصابها الزيغ أو مال بها الهوى فحسبها المحاولة الجادة المخلصة.

والله الموفق.

سبى كرىر - صىف ١٩٩٧

أمين معلوف والسلام الشرق أوسطية

تجئ كتابات أمين معلوف الباذخة الثراء في السرد الشعري الرفيع لتصنع مع إنجاز كوكبة أخرى من كتابنا المغتربين ذروة في أدب المهاجر الجديدة، أصبحت تقيم عند نهاية هذا القرن معادلاً إبداعياً موازياً لأدب جبران ورفاقه في بداياته. لكن استجابة القراء العرب لها ودهشتهم منها مازالت محدودة ومشروطة بفوارق الأمكنة واللغات والاهتمامات. من هنا فإن هذه القراءة النقدية لرواية أمين معلوف الأخيرة "سلام الشرق" تبطن من الإعجاب العميق أضعاف ما تظهر عند التحليل، وتبدي من الاختلافات في الرؤية ما يعود بالضرورة إلى طبيعة "البؤرة المتحركة" في وعينا بالآخر القريب والبعيد؛ المستوطن والمترحل، ومدى إدراكنا لذاتنا في ضوء هذا الوعي. لكن شيئاً جوهرياً يظل بمنجاة من مغبة هذا الاختلاف، هو اليقين المطمئن بأن أدب هذه الكوكبة الجديدة يمثل ذراعنا الممدودة مباشرة إلى العالمية وصوتنا المنسجم مع إيقاعاتها. يستهل أمين معلوف روايته بمفارقة مألوفة في مراوغات القص عندما يقول:

"لا تحمل هذه الرواية شيئاً مني، بل تروى حياة إنسان آخر، بكلماته الخاصة التي قمت بترتيبها؛ إذ بدت لي مفكرة للوضوح أو الترابط. وحقائقه الخاصة التي ترفع شأن من يعلى كل الحقائق". ويبدو أن فكرة الحقيقة في القص مقلوبة دوماً، فحقيقته أن يكون متخيلاً أي كذباً، وما زالت اللهجة الدارجة في الجزيرة العربية تساوي بين الفعلين، فتقول "قصّ عليّ" باستتكار، لأن معناها الدقيق "كذب عليّ"، فالقص هو الكذب الجميل، يحمل أخلاقياته في التزيين والإيهام. وعندما يؤكد المعلوف أن الرواية لا تحمل شيئاً منه يهدينا بأريحية الكذبة الأولى في كتابته، لا لأن الوقائع قد حدثت له شخصياً،

فهذا لا يعنيننا فى شئ، ولكن لأن كتابتها انبثقت من مخيلته وتصوراتّه، وأحلامه وأوهامه، ورؤاه. فهى منه فى صميم الروح دون سواها، ولأنه يسرف فى الكذب المبدع عندما يؤكد فى الجملة التالية بأنه حافظ على "كلمات" البطل المتخيل فلم يتدخل سوى لإعادة ترتيبها. وقد يستعير الكاتب وقائع لا يخلقها، لكنه لا يمكن أن يستعير فعل كتابة الكلمات. ومع أن هذا المطلع الذى يضج بالمفارقة أليف جداً، يكاد يكون هو القاعدة فى بداية الروايات الكبرى منذ "دون كيخوته" حتى "اسم الوردة" إلا أنه فى السياق الوجدانى والفكرى لهذه الرواية يكتسب دلالة خاصة. ذلك لأنه مغامرة فى فض شفرة الآخر الذى يسكننا، فى مد جسر الحب بيننا وبين هذا العدو الذى يراه الناس من الخارج جميلاً، ونرى نحن من الداخل بشاعة قبحه. هل يتبرأ أمين معلوف من مشاعر وسلوك ومصير بطله لأنه يورطه فيما لا يقدر على تبريره؟ أحسب أن هذه الرواية فيها من مؤلفها ومن أبناء جيله أكثر من أية رواية عادية تخضع لمنطق التخيل فى الكذب المحبوك بدهاء، إذ تشي بحقيقة جريئة لا يكتبها عربى إلا بلغة أجنبية، لقراء آخرين!

أمثلة الذات والآخر :

يقدم المؤلف فى هذه الرواية "صوتا" نموذجياً فى تمثيل الخصائص الجوهرية للشخصية العربية اللبنانية فى أحد شطريها، فهو ينمو من سلالة أميرية عثمانية، تضبح فى عروقه دماء أرمنية وتركية وعربية، ومع ذلك فاسمه أوروبى "لوسيان" ودينه الإسلام، يحمل على كتفيه تناقضات التاريخ وتمزقات الجغرافيا. ومع ذلك فهو يتسم بقدر شديد من صلابة البنية الوجدانية. قد يعانى من بعض الأعراض الناجمة عن تلفيق تهمة الخل والخبيل له لإبعاده عن حقه فى الميراث، لكنه فى الواقع بالغ التماسك، يعبر بقوة عن هذا المزاج الجديد فى "مجمع الأجناس"، يصل إلى بؤرة باللغة

الصفاء في رؤيته لذاته الشرقية عندما يشير إلى أبيه وما يؤمن به من مثل
جماعية تتضح في أسلوب تربيته لبنيه وتصوره للمثل العليا، يقول : "كان
والذي مثالا لما ندعوه عادة المستبد المستتير، لأنه أراد لنا تربية الرجال
الأحرار، مستتير لأنه وفر لابنته التعليم الذي وفره لأبنائه. مستتير أيضا
لشغفه بالعلوم المعاصرة والفنون، لكنه مستبد في طريقته بالتعبير عن أفكاره
بصوت عال وواضح. مستبد بشكل خاص في متطلباته تجاهنا وتجاه
مستقبلنا، ولاعتقاده بأن طموحه كان نبيلاً لم يتساءل إن كان لأطفاله الرغبة
في القدرة على الالتزام به "هذا النموذج الشرقي الحميم الذي يستخدم كلمة
الأفغانى في نهاية القرن الماضى عما كان يحتاجه الشرق الإسلامى من
"مستبد عادل" يشير إلى الخاصية المهيمنة على شخصيتنا حتى الآن، فى هذا
المجتمع البطركى الفادح فى خضوعه لوصاية الآباء والرؤساء، كما يشير
لمصير الأفراد المأساوى عندما يعن لهم أن يخرقوا هذا القانون لصناعة
قدرهم الشخصى على غير ما تهوى الجماعة، عندئذ يصبح الجنون سمتهم،
لأنهم لا يندرجون فى إطار هذه الجماعة بمنطق التفهم العاقل، بل بمنطق
جاذبية "الرموز" التى تصنعها وتعبدوها كما يقول المفكر اللبنانى القدير "على
حرب" فى تحديده لخطاب الهوية. ومعنى هذا أن "لوسيان" على اغتراب
تسميته تكوين فذ فى صدقه الوطنى وضياعه التاريخى فى الآن ذاته.

لكننا لا نمضى طويلا فى قراءة الرواية وملاحظة مظاهر تفردھا
الجمالى حتى نعثر على الأمثلة المحورية فيها، إذ تتجلى فى عدة مستويات
متراكبة، فى الخطاب الحوارى المباشر أولا، ثم فى الدلالة الشعرية الكلية فى
نهاية الأمر. يتصادف وجود البطل فى فرنسا عند بداية الحرب العالمية
الثانية وفى أحد مقاهى "مونبلييه" يجلس مع مجموعة من رفاقه طلاب الطب
يعلقون على قانون "فيشى" المتصل بوضع اليهود وحرمانهم من ممارسة

الدراسة، حماية لهم من مغبة الاحتكاك بالآخرين. عندئذ ينبرى لوسيان قائلاً لمخاطبه في تحدّ رفیق وسخرية مرهفة: "إذا فهمتك، فهذا شبيه برجل دخل الآن إلى هذه الحانة مزوداً بهرواة ليصرعك، إننى أراه يقترب، إذن أتناول هذه الزجاجاة وأحطم جمجمتك. يرى الرجل بأنه لا يستطيع فعل شئ هنا، فيهز كتفيه ويرحل وانتهت القصة" كانت تلك الحكاية هي كلمة السر التي جعلت قادة المقاومة يلتفتون إلى "لوسيان" ويدرجونه في منظومتهم، حيث لعب دوراً بطولياً زاد من قيمته تغليفه دائماً بطابع العفوية والتواضع. وترتب عليه أن التقى مع "كلارا" الشابة اليهودية، وعلق بحبها خلال الجلسة المتوترة الوحيدة التي ضمتها في فرنسا. وعندما جاءته بعد ذلك في بيت العائلة في بيروت تزوجها في حفل طقوس قبيل إعلان حرب ١٩٤٨. وأنجب منها طفلة منعتة الحرب من رؤيتها وهي صغيرة، وإن كانت هي التي ستقذه بشكل غير مباشر من الخبل ومعتقل المصحة العقلية بعد قرابة عشرين عاماً. .

أى أن هذه الحكاية الأولى التي تعنى الحماس في الدفاع عن حق هذا الآخر اليهودى هي التي ستفتح للبطل باب المستقبل وتحدد مضيره. فهي إذن حكاية "أمثلة" في احتشادها بالدلالة وتوجيهها لمسارات الأحداث الخاصة والعامة، والتركيز عليها بهذا القدر يجعل "سلام الشرق" ضاربة في روح الشرق أوسطية. فالى أى حد نجد بقية مستويات السرد متضافرة مع هذه الاستراتيجية الدلالية لخطاب الرواية؟

أبنية الزمن وتاريخ الكلمات :

لأن أمين معلوف روائى من الطراز الأول، يعرف كيف ينسج خيوطه ويسوق سرده بدرجة عالية من المهارة والإتقان والطاقة الشعرية فإن بوسعنا أن نتأمل كيفية تراكم بعض أبنية السردية البارزة بشكل يبدو عفويًا في الظاهر كأنه وليد صدفة عابرة، بينما يشف في حقيقة الأمر عن هذا الدهاء

الفنى العظيم الذى كان "لو كاتش" يراه خاصية مميزة لكبار المبدعين العالميين. ولنتوقف أولاً عند مستويات الزمن فى هذه الرواية، فهى نموذجية فى توظيف مختلف الطبقات الكرونولوجية مثل تروس الساعة ذاتها فى دقتها ورشاققتها. يحكى عن لقاء عابر بهذا البطل الغريب فى أحد أيام شهر يونية "حزيران" عام ١٩٧٦ - معكوس حزيران ٦٧ - فى قطار الأنفاق بباريس، يستغرق أربعة أيام فى قص روايته عليه صباحاً ومساءً، يشكل هذا التوزيع من صباح الخميس إلى الأحد الإيقاع المحدد للفصول والانتقالات الكبرى للحكاية. تدور الأحداث الرئيسية خلال الأربعينيات فى الحرب العالمية الثانية، على أنها تروى فى السبعينيات بعد قرابة ثلاثين عاماً، وغالباً ما تكتب فى التسعينيات بعد عقدين من الزمان، وإن كانت هذه الفترة الأخيرة مقطوعة الظل فى السرد لا ترد الإشارة إليها. فمدة القول القصصى أربعة أيام، والأحداث المروية تستغرق خمسين عاماً بعد أن تتجذر فى التلخيص المكثف للأصول خلال نصف قرن آخر. لكن المثير فى هذا التوزيع الهارمونى المتسق أن اليوم الأخير من القص - وهو أحد الأحاد الحزيرانية أيضاً - يشهد الخاتمة الفعلية لهذه السيرة كما رسمها البطل الذى يملأ والراوى الذى يكتب، وذلك بالتقاء كلارا ولوسيان فى موعدٍ يكرر مواعيد أخرى فى أحد ميادين باريس فى دورة جديدة للزمن بعد ما فرقتهما حروب الأهل والجيران. الأمر الذى يجعل هذا التراكم الزمنى المنتظم عاملاً رئيسياً فى تحقيق درجة عالية من توافق إيقاع الزمن السردى مع التاريخ الخارجى من جانب والتطور الداخلى العميق للشخص من جانب آخر. عندئذ ينجح النص فى استحضار هذا القرن العشرين بأبرز معالمه وهو يتابع فى نفس موصول رحلة حياة فرد واحد، مما يجعل من بنية الزمن مركزاً تنصب فيه بقية أبنية الأصوات والخطاب السردى بأكمله.

وإذا كان للكلمات عمر يمكن تحديده مثلما للصخور والفلذات المادية، فإن بوسعنا أن نسلط عليها قليلا من أشعة الفهم كي نهرك العصر الذى تنتمى إليه. وليس زمن نشر الرواية فقط هو الذى يجعلنا نحكم بأنها كتبت فى هذا العقد الأخير، بل بالمواد التى تكونت منها، وهى لا تقتصر بطبيعة الحال على الكلمات، بل تتضمن المواقف والأحداث وطريقة مواجهتها. لنأمل إحدى الأحداث المحورية - زفاف لوسيان وكلارا - أقيم لهما احتفالان فى بيروت وحيفا - كان هذا قبيل حرب ٤٨ - بدت هذه الاحتفالات وكأنها جلسات مفاوضات بين الطرفين. تقدم لتمثيل الجانب الفلسطينى محمود، وهو شاب مسلم من حيفا، زوج اخت لوسيان، يقيم فى مصر حيث اضطر لترك مدينته مع أنه من أكبر عائلاتها بسبب التوتر السائد بين العرب واليهود "متوقعا مسبقا - كما تقول الرواية - أنه لن يستطيع العودة إليها أبداً". ومن جهة أخرى هناك استيفان - خال العروس - وهو يهودى من أوربا الوسطى، أتى ليستقر بالتحديد فى تلك المدينة.. لم يتنازعا فيما بينهما قط .. لقد كان كل منهما يظهر تهذيباً كبيراً تجاه الآخر، ويجلس فى كرسيّ مشابه لكرسى الآخر، متمازحين بهدوء .. ثم خرجا سوية يضحكان ضحكا متواصلاً وفى نهاية هذا اللقاء انسحب منه محمود بحزن، ركض الخال باتجاه العروس ليسألها بأسلوب سرى جداً :

"ألا تعتقدين أنه لابد من إيجاد وسيلة للمصالحة ... معهم؟"

"انظر حولك خالى استيفان، نحن متصالحون"

"أنا لا أتكلم عن هذا، أنت تفهميننى تماما"

لنتأمل العمر الدلالى لكلمات مثل التفاوض، الأسلوب السرى، المصالحة، سنجدتها بالنسبة لقاموس العلاقة العربية الإسرائيلية لا يمكن أن

تتّمي إلى الأربعينيات المفعمّة بعدوانية الغازي وفجيرة المغزو مع ثقته المطلقة في انتصار حقه الطبيعي، يستحيل على محمود حينئذ مثل أي فلسطيني أن يظن أنه لن يعود إلى حيفا، لا يمكن أن يمثل هذا جزءا من أفق توقعه، بل يتم إسقاطه في هذا العقد الأخير حيث كتبت الرواية، ينسحب منظور اليوم كي يلون مشهد الأمس. يفعل الكاتب ذلك بأقصى درجات المهارة في ترجمة المواقف إلى حركات إنسانية وانفاعلات مشحونة بالتوتر والآمال، لكنها مواقف تحددها اليوم استراتيجية البطل / الراوي / الكاتب بأثر رجعي على فترة كانت تختلف تماما في جنونها وتوقعاتها للواقعة.

الأخ الضد والآخر المعشوق :

وكما رأينا في عملية التراتب الزمني مظهرا للحنكة الروائية البليغة عند أمين معلوف فإن تقاطع المصائر للشخوص التي تدخل في اللعبة يخضع لجداية محكمة، ومع أن هناك صوتا واحدا يهيمن على السرد كله فهو الذي يحكي الحكاية من وجهة نظره، لا يكاد الراوي يبرز بجانبه بل يكتفى - كما يزعم - بتمثيل دور المثلقي الذي سيصبح قارئنا مثلنا فيما بعد، فإنه يقدم بقية الشخوص وفقا لرؤيته الخاصة. غير أنه يتجاوز دائما هذا الإطار الفردي ليحقق مستوى رفيعا من النمذجة الإبداعية. فهو مثلا يروي قصة تخالفه الشديد مع أخيه على مراحل. يسرد تفاصيل كثيرة عن ولع الأخ بالتجارة واتهامه بتهريب الأسلحة، ثم يصل إلى ذروة تمثيل هذا التخالف الذي يعبر عن انشطار الشخصية الوطنية عندما يجعل هذا الأخ هو الذي يزج به إلى ما هو أفدح من السجن، إلى مستشفى الأمراض العقلية الخاصة، يفعل هذا في لحظة موانمة تماما. فعند احتدام الصراع العربي الإسرائيلي يقرر لوسيان أن يذهب إلى زوجته في حيفا متحديا كل الأخطار، فيقول له أخوه : "أنت محق، هذا أفضل شيء تفعله. اجلس، سأستدعي سيارة لنقلك مباشرة إلى

هناك" وفجأة ينقض عليه أربعة رجال بلباسهم الأبيض ويمسكون به، ولا يشعر سوى بوخزة في ردفه حتى يغيب عن الوعي ليصحوا في المصحبة، ويتمكن الآخر هكذا من إصاق تهمة الجنون به، وتتولى الأدوية المخدرة والاستلاب الناجم عنها تأكيد هذه التهمة خلال عشرين عاما، لا ينقذه منها سوى صورة ابنته ناديا - ثمرة حبه لكلا را - المغروسة في ارض الآخرين. وإذا كان نموذج الأخ ضد صريح الدلالة على عنف هذا الصراع في الشخصية الوطنية فإن نموذج البنت الطيف والحقيقة أشد رهافة في تعليق مصير الصراع الآخر، وهو أشد ضراوة وتفجرا من الوجهة التاريخية، تعليقه ثمرة الحب المستحيل بين الأطراف المتناقضة. ومهما كان القارئ بريئا فإنه لا يستطيع تجاهل الجانب الرمزي في هذه الشخصيات والدلالة المنبثقة من أدائها لأدوارها الخاصة والعامة في الرواية.

قد يكون من الملائم في التحليل النقدي أحيانا أن نتذكر بعض الوظائف التي تقوم بها القوى الماثلة في السرد طبقا لجدول "بروب" في تصريح الحكايات وما تلاه من تعديلات تكشف عن طبيعة الأدوار المحركة للأحداث، حتى لا تستغرقنا التفاصيل وننسى كيفية صناعة الاستراتيجيات الدلالية. ويبدو أن الإقامة والكتابة بالفرنسية قد حددت بوضوح تام موقف الكاتب من الآخر، الفرنسى خصوصا. إنه سبيل اكتشاف الذات بأنبل ما فيها، لم تتح البطولة للوسيان سوى عند انخراطه في المقاومة الفرنسية وتشبعه بمنظومة القيم التي انبثقت منها، هذه هي الحرب النظيفة السعيدة التي تحجب بها حرب آخر شقية وبشعة سيطرت على الفضاء اللبناني في العقدين الأخيرين. إنها البديل الذي يمحو ذكر الأوجاع العربية القريبة. كان الحق فيها ناصعا من الوجهة الإنسانية والحضارية، حتى بتوريطاته في التعاطفات العرقية العادلة. من هنا يصبح الآخر المعشوق وسيلة لطمس الشطر الشقي المكروه من

.
الذات الوطنية. وعندما يغرق لوسيان فى مستنقع المصحة وينحدر بتدبير أخيه إلى مرتبة الحيوان الأبله فإن زيارة يقوم بها "برتران" - لاحظ تناغمه مع ميتران - رفيقه فى مقاومة النازية الذى أصبح وزيراً فرنسياً برفقة السفير إلى بيروت كفيلة بأن تمد له يد النجاة فى دورتها الأولى مع أنها لم تنقذه بالخروج النهائى من المصحة. تضافرت صورة الابنة مع المبادرة الفرنسية لانتشال البطل وبعض إرادته فى الحياة حتى لا ينسحق تحت انقاض الحرب الضروس. وإذا كنا قد التقينا من قبل بكلمة المصالحة مع الآخر المستوطن فإنها هى بذاتها هى التى تستخدم فى النهاية للتعبير عن عملية الطفو فوق الأمواج، لكنها هنا أشمل، إذ تصبح مصالحةً مع الحياة ووعداً بالسعادة التى تنطلق من الميدان الباريسى. من هنا تصبح الكتابة باللغة الفرنسية ليست مجرد تلوين للضمير العربى ببهجة الروح الأوروبى بقدر ما هى اندراج فى زمنه ورؤية بعينه واكتساب قدرة فذة على التغلغل فى وجدانه للصعود على درجات سلمه الشرق أوسطى.

عبد الرحمن منيف فى عروة الزمان الباهى :

سيرة جيل التحرير

فى قلب الرقعة العريضة، الممتدة من التوثيق التاريخى للواقع إلى التحليق الروائى للمتخيل، تقع فنون السيرة الأدبية، للذات والآخر. من ترجمة شخصية إلى ترجمة قومية. يتصدى عبد الرحمن منيف فى آخر أعماله الإبداعية ليقدم نموذجاً فذا لهذه الترجمة / السيرة القومية، للجيل الذى ولد - كما يقول - بين الحربين العالميتين. أو لنقل بتحديد أدق فى الربع الثانى من هذا القرن العشرين. عبر شخصية متفردة "الباهى محمد" بعد أن يطلق عليه لقب "عروة الزمان" فيثير بهذا التركيب اللعوب أول لحظات التأمل لدى متلقى النص المكتوب، إذ يتردد بين الأسم والصفة فى طرفيه "عروة" و"الباهى" فالكلمة الأولى قد تشير لرمز الصعلكة فى الشعر العربى "عروة بن الورد" كما يمكن أن تكون نقطة بارزة للزمان مثل عروة القميص المفصلية المنقوبة والمطرزة فى الآن ذاته. وكذلك "الباهى" المغاربية الدالة على التوافق المتناغم الطيب كصفة مستمدة من البهاء العربى تنصب على الزمان فى أنضر أيامه، كما يمكن أن تكون هى الاسم المخبر عنه كما يرجح لدى المتلقى بعد قراءة النص. لكن يظل مركز النقل الدلالى فى هذا العنوان الملتبس هو كلمة "الزمان" التى تشير إلى الربع الثالث من هذا القرن، إبان عقود الخمسينيات إلى السبعينيات، خلال فترات المد والجزر فى الروح القومية العربية ومتغيراتها الأليمة. عندئذ تصبح السيرة صيغة أدبية للتاريخ القريب، تخيلاً نشطاً للواقع المتسرب، إطلالة روائية على أشجان الأمس، مفعمة بما تميز به الخطاب القومى من متابعة محمومة لحركة التاريخ ووزن لفداحة أوهامه ومرارة خيباته، حيث لم يرحم الزمن هشاشتها الجميلة.

مقاومة الرواية:

يعلن منيف منذ بداية كتابه أنه لم يكن يريد أن يكتب رواية بقدر ما كان يقصد إلى تسجيل حياة الباهي الفنية، وهنا نشهد كيفية انشقاق الكتابة على ذاتها بطريقة متعمدة. فهناك عالمان يتماستان في بعض اللحظات، فتتولد عنهما شرارة الإعجاب والتماهي، لكنهما غالبا منفصلان في حركتهما ومحاورهما ومجال رؤيتهما الكلية. مثلا يجد الراوي نفسه مضطرا لأن يبدأ حكايته مع أول احتكاك مباشر له بالقضايا المغاربية، عندما خرج وهو في سنته الجامعية الأولى في صيف ١٩٥٣ ليشهد في عمان مظاهرة الاحتجاج الصاخبة على نفي سلطان مراكش محمد الخامس. لكنه لا يلبث أن يشتبك مع حياة الباهي بمحاولة متابعة ما يسميه ولاداته المتعاقبة في مراحل المبكرة في صحراء موريتانيا مرة، وفي التحاقه بجيش التحرير الجزائري مرة ثانية وفي سفره مراسلا صحفيا ومشاركا مهجريا في إمداد الثورة من باريس مرة ثالثة. ومع أن الباهي لم يزر مصر في تلك الآونة إلا أن الراوي الذي يريد أن يعطي صورة بانورامية لخارطة الكفاح العربي والأفريقي حينئذ يتوقف مليا في القاهرة التي بعدها عاصمة هذا الكفاح حينئذ. كما يرسم صورة أخرى شيقة لبيروت وما كانت تعج به من فكر وسياسة وحب وثقافة شهد الباهي طرفا منها، ثم لا تلبث عين الكاميرا أن تقفز إلى يوغوسلافيا - حيث كان يقيم الراوي وفي مقدوره أن يرى المنظر الكلي للغابة العربية دون أن يضل بين ظلال أشجارها الكثيفة. لا يعدم الراوي بطبيعة الحال مبررا معقولا لهذه النقلات الفجائية، لكن النتيجة التي يخلص إليها القارئ هي توزيع المنظور بين طرفين نادرا ما يلتقيان؛ الكاتب وتجربته في تمثيل الأماكن والشخص والأجواء العامة، والمكتوب عنه وهو مرصود من الخارج في هيئته وحركته ولفاته. ظلت هذه المسافة التي لا تختزلها سوى

الإرادة الروائية من مزج الذات بالموضوع لاختراق عوالم الآخر واستبطان كيانه الداخلي قائمة في جميع فصول الكتاب، لا يخفف منها سوى ما يترأى للكاتب أحيانا من تأملات طريفة عن كيفية تشكيل الصور في المخيلة، عما يبقى في الذاكرة، مما يعالج برفق آثار هذا الانشقاق المحتوم في السير الغيرية الأدبية.

لكنه لحسن الحظ لا يلبث أن ينسى هذه المقاومة المقصودة لطرائق السرد الروائي يستسلم لغواية وصف عمليات التمثيل البصرى أو النفسى لعالم الآخر فيقدم صوراً بارعة تحضر تاريخها البارز في وعى القراء. مثلاً يصف الشكل الخارجى لبطله قائلاً: "عدا السمرة والأسنان البيضاء"، وذلك الاسم "الباهى" فإن هناك مجموعة من الصفات والعادات تنطبق عليه أكثر مما تنطبق على غيره. فالشعر الكث الطليق، وقد أصبح هكذا نتيجة الإهمال أو النسيان، ولا يمت للغواية بصلة يميزه أكثر مما يميز غيره، رغم أن كثيرين يشاركونه هذه الصفة خاصة في باريس. أما الإهمال في الملبس فلديه أوضح مما لدى الآخرين. فهو ليس معنياً، باختيار الألوان التى تلائم ذوى البشرة الداكنة، وليس معنياً بارتداء الموديل السائد. وحين يرتدى ألواناً متباعدة فيما بينها تصبح ألوانه، وربما وحدها التى تلائمة ... فى وقت متأخر ستصبح الأكياس البلاستيكية إحدى العلامات التى تميزه عن أغلب الذين حوله".

وعندما ينتقل عبد الرحمن منيف لتصوير عالمه الداخلى، أشواقه واهتماماته، عنايته الفائقة بالحيوان واعتباره دائماً أنبل من الإنسان، معرفته البدوية الأصيلة بالنجوم وتأثيرها والقمر ودوراته وعلاقاته بالجنس والجنون والماء فإنه يكشف عن هذا الاتساق المدهش للتكوين الإنسانى مع منظومات البيئة وأنساق الأفكار. إنه لا يسجل نتائج لقاءاته العارضة بالباهى كما يبدو

للوهلة الأولى، بل يشكل صورة فنية مركبة وموزعة على المساحات المادية والروحية لهذا العالم الخصيب، يمارس براعته الروائية العارمة في كتابة الحياتين المتقاطعتين لصوت الرواية وصورتها، ويقدم نموذجاً فائقاً في الأدب العربي لشكل السيرة التي لا تتحول إلى بحيرة التاريخ الراكدة، لأنها تترشح مقطرة في ذوب ذرات الحياة اليومية لتصنع كنوزها من خبرات إنسانية وجمالية رفيعة تصبح النتيجة التي يصل إليها الكاتب بهذا الكشف فائقة الجودة: "حين تستفحل الطبيعة في داخل الإنسان، حين تصبح جزءاً من كينونته، فإن هذا الإنسان. يصبح أكثر قوة وأكثر تواضعاً. إذ يعرف كيف يتكيف في إطار الطبيعة. كيف ينسجم معها. وهذا ما يجعله أكثر قوة. في نفس الوقت الذي ينضم فيه إلى هذا الموكب اللانهائي في العناصر والكائنات والأزمنة التي تجعله ينساب في نغم أبدى، حيث يصبح عنصراً، لحظة، ذرة في كون لا يعرف الانتهاء".

من الطريف أن نلاحظ أن هذه الطبيعة المنشودة ليست أفريقية ولا عربية، وأن هذا الإنسان الذي اندمج فيها بعشق وفهم قد أخذ يمثل حلقة الوصل الحميم بين القومية والكونية، حيث يتلأل جوهرة الإنسانى بغض النظر عن لونه ولغته وجذوره الأولى، يصبح وجوده المتكيف في الوسط الجديد تجلياً لتجاوز العصبية الكريهة والإندراج في اللحن الإنسانى المتناغم على أن هذا الاندماج لا يلغى هويته ولا ينتهى إلى استلابه. بل على العكس من ذلك، يفضى به إلى توسيع حدقه لتستوعب المفارقات والمقارنات ويدرك حجمه الخاص في إطار العام. وكم كان مشوقاً أن ينقل لنا منيف فقرات من كتابات الباهي المقارنة عن نباتات الصحراء واستراتيجياتها في التخمر والإنبات. فهذا المخزون العلمى كان يؤذن بإمكانيات تحقيق حلم الباهي في كتابة رواية كبرى عن "ذاكرة الصحراء" والواقع أن منجزات

منيف ذاته تحقق هذا الحلم بشكل ما مثلما حققت "أديب" طه حسين وجود رفيقه وخلدت حالته الملتبسة الضائعة وهي تكشف عن تناقض كاتبها. إن الباهى بهذا المعنى هو أحد أقنعة عبد الرحمن منيف وهو يعيد خلقه فى هذه السيرة. فيسمح لنا بمطالعة الفرجة المنشقة بين الكينونتين ومراقبة ما يتراءى حولهما من ظلال رهيفة وأنغام ناعمة.

نقد الحياة واللغة :

لأن الفكر الأدبى فى صميمه نقد للحياة، فإنه عندما يركز بؤرته فى الأنشطة السياسية يصل إلى مكن الخطأ والخطر فيها. يحدد عبد الرحمن منيف بلماحية مدهشة طبيعة الإنسان البدوى بإيجاز غير روائى ، فهو يعتمد على "الثقافة الشفوية؛ الحذر، البساطة فى الأكل والمظهر، الصراحة، الصبر، وقبل كل شئ الوفاء. هذه جملة ما تعلمه الصحراء لأبنائها" ثم يكشف بصراحة تناقض أخلاق البداوة هذه مع الممارسات السياسية العربية "لقد أخذت الأنظمة العربية فى العقود الماضية، وهى لا تزال كذلك إلى الآن، بعض صفات البداوة لا كلها. ربما أخذت الجزء السيء منها، مما جعلها تبدو فى المحصلة الأخيرة بدائية أكثر منها بدوية. الأمر الذى دفعها إلى مستنقعات الدم والحقْد. وبالتالى دفعها إلى الجنوح نحو قيم هجينة تقع عند التخوم المشتركة لمنطق التسلط والاستبداد والفردية. فى الوقت الذى تعتبر صيغة البداوة، حتى فى أعماق الصحراء، مثلاً للمشاركة والمساواة على الأقل فى مواجهة الخصوم المشتركين".

ومع أن منيف يميز بصفة قاطعة بين البداوة والبدائية، إلى أنه يغفل فى هذا السياق التركيز على طبيعة بنية منظومة القيم الحضارية، مما قد يوهم بعض القراء بأنه يتغنى بلون من الحرية الطوباوية التى تشبه عشق الإنسان

الأول للطبيعة بطريقة رومانسية. والواقع أن كتابات منيف الإبداعية والفكرية كلها تنزع إلى تأسيس وعى صارم بتلك الحرية المحسوبة المنتزعة من السلطات المتعددة، طبقاً لقواعد مدنية منظمة يتم اكتسابها تدريجياً، وتتميتها نضالياً، بالإيمان بحقوق الإنسان والعمل في تشكيل مجتمع ديمقراطي متقدم باستراتيجية حضارية واضحة وربما كانت محنة جيل التحرير التي لم يعطها عبد الرحمن منيف حقها من التحليل في هذه السيرة، ربما التزاماً بحدود سعى بطله وآفاق رؤيته، هي عجزه عن إعادة صياغة الحلم القومي بوضوح بعد الاستقلال ليتمثل في بناء الدولة المدنية بشروطها العصرية البعيدة عن الشعارات المضللة. وهروب كثير من رموز هذا الجيل للإقامة في ظل المجتمعات الغربية لينعموا بأوسع هوامش الحرية الفردية. وقد قال منيف شيئاً من ذلك برفق يناسب وفاءه لشخصية الباهي ورغبته في تبريره وتكريمه.

على أن هذه السيرة لا تقدم الباهي بقدر ما تبرز رؤية منيف ذاتها لكثير من قضايا الفن والوجود والحياة واللغة؛ فهو يقدم لنا مثلاً تصويره لأشكال الزمان الدائري الخادع والطولي الصارم، لأنواع المكان وارتباطاتها، يضيئ لنا مناطق باللغة الحساسة من نهجه الإبداعى ونسغه الفكرى ومذاق الأشياء على لسانه، حيث نلتقى بمادة طازجة ممتعة عن تصوراتهِ التي تصنع صورهِ وحكاية رواياته. يقول عن المكان مثلاً: "العلاقة بالمكان، علاقة ألفة وتعود، وبمقدار ما تكون الألفة رابطة وعلاقة مع الآخر فإن سطوة المكان لا تقل عن ذلك. الحرارة التي تولدها الشمس، الريح التي تهب من هذه الجهة أو تلك. الأمطار والمياه التي تشكل جسراً بين الإنسان وذلك المكان. حتى نظرة القطعان وهي تعود من المراعى، وصوت الديكة وهي تختتم ليلة لتبدأ يوماً جديداً، ثم رائحة الخبز، صوت الحليب وهو يتدفق

فى الأوانى النحاسية، والخطب الذى يؤقد من أجل قهوة الصبأح أو المساء. وعشرات التفاصيل الأخرى، إنها كلها تشبه الخيوط التى تلتف على الروح لتجعلها فى أسر دائم".

المكان هنا ليس مقولة فلسفية مجردة يدور حولها لفظ فارغ من المعنى، بل هو فضاء يتم تخليقه وإبداعه وإسكانه بالألوان والطعوم والروائح الأصلية. إنه المكان كما نتذوقه فى أعمال منيف حتى مدن الملح، إنه طريقة رؤيته للوجود وتراتب الأشياء فيه، تتم بلورتها من منظور الكاتب والمكتوب عنه. وإذا كان الإبداع الفنى استبصارا بالحياة وحركتها، فهو بالقدر ذاته وعى عميق باللغة وقدرة على تتميتها وتخليق عوامل الاتصال الجمالى عبرها. عبد الرحمن منيف له إنجازات حقيقية فى توليد شعرية اللغة السردية العربية، غير أن هذه السيرة تمدنا كذلك ببعض ملاحظاته العميقة التى تكشف عن حساسية مفرطة بجسد اللغة وتجلياتها. يلاحظ مثلا على اللغة المغاربية أنها تقع بين طرفين: "فى الكتابة المغاربية، الصحفية تحديداً، يخيم لغويا أحد مناخين، أو الاثنان معاً؛ مناخ الترجمة، وفى بعض الحالات حرفيا عن الفرنسية، بحيث يتعذر على قارئ شرقى استيعاب عدد من المصطلحات والتعابير. أما المناخ الآخر المسيطر فهو اللغة التراثية، وتاليها الأسلوب الكلاسيكى. بحيث تبدو الصيغة وكأنها انحدرت بكل ظلالها من جبهة أحد مشايخ العصور القديمة.. وميزة الباهى وأهميته فى هذا المجال أنه ساهم فى تطويع اللغة الصحفية؛ إذ جعلها أكثر مرونة لتلبية الحالات والحاجات الجديدة، وبالتالى أكثر عصرية. وقد ساعده على ذلك المعرفة المتينة باللغتين العربية والفرنسية، ثم الاحتكاك بلغة وأساليب جديدة فى التعبير كانت سائدة فى المشرق".

إن هذا يعنى ببساطة أن مستويات التعبير اللغوى ومدى تطورها والتأماها هى التى تعكس بالضبط حركة المجتمع ودرجة استيعابه للتغير الحضارى والتحام نسيجه القومى، مما يجعل الشعوب التى تقدمت فى إنضاج عصر النهضة العربية فى مصر والشام والعراق لا تعتمد فى ريادتها على الزعامة السياسية أو القدرة الاقتصادية، وإنما تركز على محصلة هذا الفعل الخلاق فى مختلف أبنية الحياة المادية والمعنوية، كما تتجلى خاصة فى لغة الإبداع والصحافة وما تكشف عنه من انسجام جمالى وتطور حضارى ملموس.

تاريخ ورواية وشعر:-

تتعاون مخيلة الروائى وذاكرة المؤرخ فى اللحظة المناسبة، ولأن هذه السيرة تكاد تطرح حياة جيل بأكمله للنقاش والتأمل، فإنها لا يمكن أن تتفادى التعرض لأسود الأيام، للخامس من حزيران. يفرد له منيف فصلا من فصوله الثلاثين ثم يعود إليه عند نقطة الختام يكتب عنه دون أن تكون لديه مادة خاصة بموقف الباهى منه سوى إشارة عامة مبهمة، إنه يسجل وجميعته الشخصية وجرح أبناء جيله كلهم : "كان الطقس كما تقول النشرة الجوية صحوا، وكانت الثقة بالنفس كما تقول كل الإذاعات والصحف تصل إلى درجة الكمال. وكان الحقد سيد الموقف. وفجأة فى ذلك الطقس الصيفى تهبط الحرارة إلى درجة التجمد، وتتحدر الثقة إلى حد التلاشى. وذلك اليوم الذى انتظره الجميع ليغسلوا عاراً قديماً يصبح هو ذاته يوم العار الكبير.. وهكذا وقع الباهى، مثلما وقع كل الجيل فى دائرة النار.. بكى إلى درجة التلف، شتم إلى حد البذاءة، تعلل بحجج وأسباب قد ترضى الذات فى اللحظة لكن تمزقها وقد تدمرها فى اللحظات التالية. كفر بكل ما آمن به سابقاً، وكاد

يؤمن بكل ما كفر ، انكشفت الأمور إلى درجة العرى الكامل، لكن الحيرة ظلت قوية مستبدة".

لا يحتاج الروائي لمخيلة نشطة كي يصور هذه الأيام، ليس هناك من لم يحترق وعيا بها وشقاء بتفاصيلها، كما أن المؤرخ لا يستحث ذاكرته لاستحضارها. وعبد الرحمن منيف يتمثل الباهي - في موقفه القومي - كما يتذكر نفسه. لكن إشارات تظل عامة غير محددة، لا يعمد إلى رصد حركة ضميره الشخصي وتحولاته الدقيقة في تلك اللحظات المفصلية الحاسمة. وإذا كان لي أن أتقدم كقارئ بشهادتي الخاصة عند أهم التحولات التي ترتبت على هذا اليوم في مسيرتي الفكرية فقد كانت نوعا محددا من الكفر بالزعامة الفردية والإيمان بأهمية الديمقراطية مازلت أذكر - وقد كنت في مدريد أحضر للدكتوراه حينئذ، أنني أصبحت ألتعلم عندما أسأل عن جنسيتي، وكان أوجع تعليق للصحافة الإسبانية المتعاطفة معنا نسبياً صورة للرئيس عبد الناصر وهو مبتسم مثل الجيوكاندا وتحتها كتب سطر واحد "هذا الرجل الذي قال لشعبه كفوا عن التفكير وسأفكر نيابة عنكم" ومع أن إسبانيا فرانكو حينئذ لم تكن أسعد حالا من مصر لكن الضربة كانت قاصمة ولم تغلح دواوين الشعراء ولا روايات القصاصين أن تظهر روحنا من ألامها حتى الآن، وربما كانت إشارات منيف في هذه السيرة مجرد توطئة لعمل أكبر يقوى على إزاحة هذا الهم إبداعيا من صدر أبناء الجيل الذي يرزح تحت وطأته. ومع أن شخصية الباهي، كما يجسدها منيف، موزعة بين توق محموم للرواية، وأمل مكتوم ومؤجل دائما في ممارستها الكلية، وبين معاشة حميمة للشعر وتحقق شبه كامل في إنشاده والتمثل الخالص به، فإن كفة الرواية هي التي ترجح بطبيعة الحال، حيث يقدم منيف في هذا السياق بيانا عن ميزاتها المعاصرة ينطرح على أعماله أكثر مما يغطي أشواق الباهي المحبطة فهي

"أداة يستطيع من خلالها أن يروى الكثير دون أن يتهم بالنرجسية، ودون أن تعنى بالضرورة حياته وحدها، إذ بمقدار ما تمثله تمثل الآخرين، وتعكس حياة جيل بكامله، إضافة إلى أنها تحفل بعبق المكان وتحديات الزمن وهموم مرحلة تاريخية. وأيضاً تسجيل تفاصيل قد لا يتاح تسجيلها بغير هذه الطريقة، خاصة لأن الحياة من البدء إلى النهاية مجرد حكاية.. تتحول مرة بعد أخرى. وقد احتال إنسان الصحراء على الزمن بأن انشغل عنه، غافله، زواغه لكي يمضى، وقد ظل يفعل ذلك إلى أن تنفذ الحكايا.. وهناك احتمال ثالث لهوسه (الراوى / المروى عنه) بالرواية، فهي أبكر الوسائل لقول الكثير بطريقة جميلة، مما يجعلها تصل إلى عقول وقلوب الكثيرين وتحملهم بداية على أن ينتفتوا حوالهم ليتأكدوا، ثم ليفعلوا شيئاً بعد ذلك، فالرواية أداة خطيرة تحمل رسالة قادرة على الوصول إلى أبعد الأماكن متخطية الحواجز وعيون الرقباء".

فى هذا السيرة الروائية الفاتنة نجد فصولا شيقة عن مقاهى باريس وركاب المترو فيها وأوضاعهم وعن ثورة الطلاب وجماعات الصعلكة، عن هوس الكتب ومتغيرات الرسائل، عن إنشاء الشعر والتداوى بمرثية مالك بن الريب كاملة، قبل أن يستقر المقام نهائيا بالباهى فى موطنه الذى يشهد نهايته الأسيفة قبل أن تحل ذكرى حزيران الأليمة. يروى منيف عن نفسه بقدر ما يصور نموذج ويجسد حالة جيله وتاريخ روحه، فى سيرة وجيزة تمثل وعدا محدودا لسيرة أخرى أكثر غزارة وتدفقا، ذاتية هذه المرة، وشخصية قبل أن تكون قومية، تنتظرها من هذا المبدع العظيم الذى يسهم فى تشكيل الضمير العربى ويعيد خلقه بالفن الحقيقى الجميل.

أهداف سوييف فى زينة الحياة

ماذا يعنى فى السرد الأدبى أن تكتب بلغة أجنبية غير تلك التى ولدت بها وتربيت عليها وتعلمت الأشياء بأسمائها والعواطف الطازجة بكلماتها؟ هذا السؤال تطرحه علينا المجموعة القصصية المترجمة للكاتبة المصرية العالمية أهداف سوييف، كريمة الأستاذ الرائد الدكتور مصطفى سوييف والناقدة الدكتورة فاطمة موسى التى اغتربت عنهم وأقامت فى انجلترا منذ سنوات عديدة. كما تطرحه بنفس القوة مجموعة الإبداعات الفائقة التى يكتبها أدباء المهجر الجديد مثل أمين معلوف وبن جلون وغيرهما. ولعل مناقشة هذا السؤال أن تكون المدخل الملائم لقراءة هذه الأعمال وكشف آليات إبداعها. فالكتابة بلغة أجنبية تعنى أشياء كثيرة من أبرزها استبدال ذاكرة اللغة الجديدة وثقافتها باللغة الأم وثقافتها، فعندما أختار منظومة تعبيرية أركز فى حقيقة الأمر على رصيدها الدلالى و القيمى، تفرض على الكلمات تاريخها وإحياءاتها وترابطاتها الحية فى الواقع والأدب، تفضى لى بمكنونها من مخزن فنها كى أوظفه وأبنى عليه. عندئذ أنتقل تلقائيا إلى المجال الحضارى الذى تؤطره، فأختار بعينها وأسمع بإيقاعاتها وأهفو مع روانحها وطعومها خضوعا لنقل ذكراتها. يترتب على ذلك أن المبدع فى هذه الظروف يجد نفسه وقد استقصى من تجربته الحيوية تلك العناصر القابلة للنقل فحسب ويأخذ فى شرح مفهومها، كما اضطرت الكاتبة فى العقبة الأولى هنا أن تشرح كلمة "شيش الشباك"، وهنا يدخل الاعتبار الثالث الخطير فى هذه التجربة وهو المخاطب. لأن الكتابة بلغة ما تعنى التوجه إلى المتحدثين بها أساسا مما يتضمن السفر الداخلى للكاتب والتحول القيمي نسبيا فى مفاهيمه ومنظوره. إنه يخاطب الآخر، فلا بد أن يقدم صورة لافتة عن "الأنا"، لا بد أن يبرهن فى كل لحظة على معرفة مزدوجة ومراعاة محسوبة

للموقف وهو يتكى على الحافة الفاصلة بين ثقافتين فى تلك المنطقة المراوغة الفاتنة التى تتيح له فرصة كشف المستور. يقف فى ملتقى النهرين عند مجمع الذاكرة مراوفا بين التعرية والتغطية بما يجعل للكتابة مذاقا لاذعا وممتعا.

إيقاع الأنوثة والأمثلة :

للأنوثة إيقاع ناعم فى كتابة أهداف ينساب كحبات الرمل البيضاء، يلتبس بشعر الحياة ويجسد عناصرها المرئية وهى تمتزج برفق مع مبهمها الجميل. يحفر فى حميمية الذات ليكشف عن نبع الشعور البكر الذى لم تصل إليه عين الرجل الكاتب من قبل. يبلغه من داخله عبر اشتباكات الدرامية مع المصير المعلق. قد تفتتنا رهافة الملاحظة فى مطلع القصة الأولى من المجموعة عن علاقة المياه بالرمال وهى تصنع أهلتها الفاصمة غير أننا لا نلبث أن ندهش فعلا عندما يصل السرد إلى المنطقة التى لا يجوسها الرجل؛ منطقة الجسد الأنثوى إبان الحمل قبيل انشقاقه أو انفراجه. تقول الرواية : "كنت أجلس ريدى على بطنى، أنتظر حركتها: الانفجارات المتناهية الصغر، والرفرفات التى تدلنى على مكان رقودها وعلى مزاجها. وتدرجياً أخذنا نتحاور. كانت تكوّر جسدها وتكمن بصلاية فى إحدى زوايا جسدى حتى أنكفىء فى وضعى غير المريح، أحثها وأنسخها لتعود إلى موقع الطف. كنت أدلك زاوية ما بين بطنى بتؤدة وإذا بخبطة خفيفة تسرى مباشرة نحو يدي. أنقر أنا وتخطى هى من جديد .. رغبتى فى الطفلة نبعت من عشقى لأبيها، وكم كنت غارقة فى حبه ذلك الصيف. جسدى لا يشبع من الأب، وطفلته آمنة فى داخلى". لا أذكر أن حساسية السرد العربى قد اهتزت بوصف مثل هذا الحوار من قبل، حوار أجساد تتضد وتتشق وهى تتكور وتتمو فى ماء العشق النهم الأمن الذى يجمع بين ثلاثة أطراف فى منظومة العائلة المقدسة منذ فجر البشرية. مازالت ترن فى وجداننا أصداء الصورة الغنائية الشفيفة

التي تنشدها شادية عن شبه الابن بالأب - من المحزن أن اسم الشاعر يسقط دائما من حساب الأغنيات - وهي تقول : "تطق الهوى، من حبي فيك، يا أحلى صورة شافوها اثنتين" فنسخة الكربون المطابقة، أو الليزر الناطق الآن، عندما تتجلى في تماثل ملامح الأب والابن ليست سوى طاقة النور العاشق الذي يجمع بالهوى بين الأبوين. لكننا هنا في القصة أمام جهاز تعبيرى آخر ينتمى لنوع مخالف من شعرية الكناية، لا يعتمد على الاستعارة الغنائية، بل على الرصد المتقن الحنون لدفق حركة الحياة ويبدو أن للكتاب - رجالا ونساء - عيونا تختلف في نظام رصدها للمشاهد عن عيون القراء من بقية خلق الله. فهم يرون الحياة دائما موضوعا جماليا معرضا للتمثيل والترميز والاستدعاء. حواسهم مستفزة أبداً لالتقاط الظلال الهاربة بدلالاتها الخفية. قد تختلف عين الكاتبة عن الكاتب في زاوية الرصد، في نوع التفاصيل، لكنهما في جوهر الميكانيزم التمثيلي سيران. تعترف لنا راوية قصة الزينة مثلا بعد مشهد تدليك البطن السابق أن عينيها وقعت في صالة الترانزيت بأحد المطارات على امرأة باكستانية تحتضن طفلها باعتباره أثمن ما تملكه فتسرف في وصف ألوان ردائها وأنواع حليها، لكن بؤرة المشهد عندها تتمثل في دفن أنفها في شعر الصغير خلال لحظة الوسن الجميل، وتقول : "خزنت هذه الصورة في ذاكرتي"، ثم تحكى عن لحظة خطيرة كانت تعبر فيها إحدى المناطق الأفريقية فلمحت أسدا بين الأعشاب الطويلة. طلبت من السائق أن يتوقف وقفزت من السيارة وصوبت آلة التصوير والنقطة صورة له وهو رابض "وحين عدت إلى السيارة كان السائق يستجمع قواه بعد أن دب الرعب في أوصاله. وأكد لي أن الأسد كان يستعد للانقضاض علىّ. مازالت أحتفظ بالصورة .. أتطلع إليها ولا أستطيع أن أصدق ما كان يمكن

أن يحدث. لم أكتب القصة رغم احتفاظي بمادونته من ملاحظات في هذه المحفظة الجلدية".

الطريف هنا أن نفي الكتابة يتم عبر الكتابة ذاتها؛ فهي تكتب القصة، موجزة مكثفة دون التفاصيل المدونة المزعومة وهي تحكى أنها لم تكتبها. لكنها على أية حال تعترف بهذه السجية الأصيلة في الكتاب جميعا، وهي تلقيهم للحياة باعتبارها عجينة إبداعية، موضوعا مطروحا للاكتمال عندما يوظف فنيا، يظل ناقصا ومبهما، لا يتمتع بوجود فعلى سوى بالكتابة. الواقع مجرد تمرين على فعل الخلق، وأهم من ذلك طريقة توظيف تداعيات الذاكرة، فالأسد هنا رمز لشبح يتربص بالراوي، هو الانفصال عن الحبيب، دائما كان يجثم على أوراقها، من هنا يكتسب الجمع بين الموقفين دلالة خاصة.

لكن الأمثلة المركزية المهيمنة على هذه القصة تكمن في التوازي الدقيق بين حركة الحياة، في مداها وجزرها، فيما يعتلج فيها من حب ويجف عبرها من عواطف، من جانب، وحركة الرمل في جدليته مع الموج من جانب آخر. بهذا المشهد الشاطئي تفتتح القصة وتختتم. وترقد في أعماق البحر في النهاية زرقته الغامقة التي لا يعرف عنها الرمل شيئا. كما تتحجر الرمال المتراسة الساخنة اللابثة على مبعده أميال من الشاطئ دون أن يصلها الموج. هذا هو المعادل المادي للحياة البشرية في تدفقها وتضادها وقصورها عن بلوغ مراد الإنسان. المعادل الطبيعي للسعادة الزوجية المتسربة من بين الأصابع بالرغم من الجهد المستميت في الحفاظ عليها. هذا هو الخطر المتربص بالكيان العائلي والذي تحوم حوله وتصيب كبده جميع قصص المجموعة بدرجات متفاوتة من الوضوح، وإن كان يجثم فوقها دائما قدر ثقيل من شعرية الحزن. من هنا فإن العنوان الانجليزي للقصة "زمار"

الرمـل" أشـد ارتبـاطا وأعـمق صـلة ببنيتـها الدلالية من تلك الزينة التي ألصقت بها في الترجمة العربية دون أن تتبثق من صلبها المشروع.

مجمع الأجناس وصعوباته :

إذا كان الوضع الذي يجد فيه الكاتب المغترب نفسه في ملتقى اللغات ومجمع الأجناس يعتبر وضعاً أدبياً بامتياز، فإن كل ما يحدث فيه من تقاطعات وتبادلات، من إشارات ومآزق وطرائف يصلح مادة إبداعية، حيث تشف الفروق الدقيقة في العادات والنظم عن دلالاتها الحضارية. ويصبح وصفها ضرورياً للنقاط مساراتها المحتمة. عندئذ تزدهر المفارقة، ويظل الموضوع المفضل لدى معظم كتاب المهجر تجربتهم ذاتها في قلب هذا العالم الجديد.

لكن أهداف سويـف تتمتع برشاقة فنية بالغة، تستفيد من خبرتها القديمة في مجتمعها المصري العريق، كما تتشرب خبرات محدثة بتلك المجتمعات العربية المهجنة. تكتب "ميلودي" مثلاً عن البشر الخليط في مجمع سكني بإحدى دول الخليج، تجعل البطولة فيها لمفارقات الحياة كما تتجلى في سيرة طفلة بالغة الوضاعة؛ بنت موت، تدهمها سيارة وهي تجري خلف أمها في المساء. لكن عين الكاتبة الغربية تلتقط العادات والطقوس، الحكايات والملابس، أحوال الرجال والنساء وما يفعلونه من أجل المال والعمل. ولأنها تكتب بالانجليزية أصلاً فإن اهتمامها يتركز على ما يفعله الرجل المسلم في علاقته بالمرأة مقارنة بالرجل الغربي، فبينما يقوم هذا الأخير بتعقيم نفسه حتى لا ينجب أطفالاً يلجأ المسلم إلى تكوين أسرة ثانية، بعد فشل زيجته الأولى غالباً من امرأة غربية كي يشبع نهمه لامتداد السلالة، وكيف يصبح الإنجاب حينئذ صفقة تخضع للمناورات والضغوط. كيف تقضى النساء

أوقاتهن على حمام سباحة لا يسمح بالنزول إليه سوى للرجال والأطفال. كيف يقضين العمر في السمر والعناية بالتفاصيل الصغيرة، فتنبت العادات الغريبة وتصبح مادة الحياة. لكن ما يهمنى الإشارة إليه بصفة خاصة فى تلك القصة هو كيفية بنائها واللفتة الفنية الماهرة التى تختتم بها. فهى تمضى على نسق تقليدى معتاد من الحكاية بضمير المتكلم والخضوع لتداعى الذاكرة فى وصف تعلق الأم بطفلتها مما يجعلها توشك أن تتقلب إلى "حدوتة" تصل إلى منتهاها عندما تذكر أن على الأبوين بعد فقد طفلتها أن يظلا فى هذه البلدة عاما خامسا حتى يمكن لهما صرف مكافأة نهاية الخدمة والبعد عن مسرح المأساة. عندئذ تسعف الكاتبة قدراتها الفذة فى الصوغ وتحريك مستويات الزمن فتتدارك هذه النهاية الميته راجعة لاستدعاء ليلة الحادث والتساؤل بلهفة عن كيفية سبوق الخبر إلى ابنها المولع بالفتاة، بهذه الحركة البسيطة تستدير خطوط الأحداث لكى نشعرنا بهذا اللون من الاكتمال الفنى المميز للأعمال الإبداعية فى تخالفها مع خطوط الأفق اللانهائى فى الحياة الطبيعية.

ومادما نتحدث عن نهايات القصص وكيف تبدو فيها مهارة الكاتبة المتقنة عندما تتقدها من رخاوة الحكايات لتضمن لها بنية فنية صلبة. فإن نهاية القصة التالية وهى "شى ميلو" لا يمكن أن تنتمى إلى الحساسية العربية، بل تحمل المذاق المميز للنص الانجليزى الرهيف على وجه التحديد. تقول "ميلو" - العانس الجريجىة التى تدير مطعماً فى وسط القاهرة بينما يقبع كلبها المرقط على ركبتيهما - تقول لفرح ابنة صديقتها وهى تخبرها بتعلق رجل كهل بها ، دون أن تعرف أنه حبيب "ميلو" السابق :

"أخبرينى إذا كنت تعتقدين أن هناك رجلا يكن لك شعورا معينا بالحنان، لكن لا يفعل شيئا - لا يقدم - وأردت أن تشجعيه قليلا، فقامت

بمبادرة، خطوات خطوة لا تخطئ، خطوة لا يمكن لأحد أن يتظاهر بعدم فهمها ؛ هو، هو تجاهلها؛ تجاهلك، بماذا تشعرين ساعتها؟

وتجيب فرح بثقة : هذا لا يمكن أن يحدث.

"ولكن إذا حدث، حدث بالفعل ؟

"لا يمكن، ولكن إذا افترضنا أنه حدث - أعتقد أنني لن أهتم بهذا الرجل بعد ذلك. لكنه تعبير لطيف، ألا ترين ذلك يا طنط ميلو؟"

"ماذا ؟ ماهو اللطيف يا شيري؟"

يكن لك مشاعر الحنان

"آه" قالت ميلو : "الحنان، نعمة، بالطبع"

هذا الاقتصاد اللغوي في الحوار، طريقة تقطيعه عندما يلتقط فتات الحياة من منظور المرأة وهي تستعيد وجودها. كيف يمتزج الحب بالحنان ليتبخر في سلبية الرجل الذي لا يقدم على شيء. هذا الروح ينتمي إلى ضمير اللغة الانجليزية حتى بعد تعريبه. يتراءى فيه مزاج الإنسان الغربى وهو يتجلى في كيفية إدارة دفة الكلام. لا يمكن لامرأة عربية أن تتحدث هكذا عن تعلقت به في شبابها وترى فتاة صغيرة ترسم خطة أنثوية لا حتوائه. لكن المهم هنا هي الكيفية التي تتقاطر بها الكلمات والإيقاع الذي يتم الضغط عليه بشدة للتمييز بين الحب والحنان. فرق دقيق في المشاعر والنماذج الإنسانية تعكسه اللغة بكفاءة عالية وهي ترسم الحدود بين الطباع والأمزجة والثقافات في نهاية مشحونة بالأسى والشعرية. لكنها شعرية غربية طالما أطلت علينا من القص الانجليزي المعتق.

على أن هناك مشكلتين عسيرتين على المتلقى العربى فى إبداع أهداف سوف كما يتمثل فى هذه المجموعة، الأولى خاصة باللغة، والثانية بالمنظور الذى تختاره فى بعض القصص، ويمثلان تحديا لا تلبث الكاتبة أن تواجهه وتتجاوزه فبالرغم من أنها قد اشتركت فى ترجمة كل هذه القصص تقريبا إلى العربية، باستثناء واحدة نابت عنها والدتها فى نقلها، إلا أن هناك ارتباطا واضحا فى المستوى اللغوى للحوار عندها. وفى بعض الأعمال يجرى الحوار بالفصحى، مثل "زينة الحياة" و"شى ميلو". وأعمال أخرى تستخدم العامية مثل "تحت التمرين" و"المولد" وثالثة تخطط المستويين فى الحوار مثل "السخان" وغيرها.

وهذه مشكلة لا تحلها سوى ممارسة الكتابة الإبداعية مباشرة باللغة ذاتها. أما الترجمة فهى قلقة ؛ إذ تنظر بعين إلى الأصل الانجليزى فتبحث جديا عن نظائره فى العبارة النحوية المستقيمة على النمط الذى يجرى عادة فى الترجمة، دون حاجة إلى الاعتراف من المستوى الفورى المباشر والتعميد بمائة. لكنها تنظر بالعين الأخرى إلى الواقع المعاش؛ خاصة كما يصور فى الأعمال التى تتربع فى الوسط الشعبى المصرى وتقدم نماذج بهفوية فينزلق على لسانها التعبير العامى بتلقائية. الأمر الذى يصيب الأسلوب بالحوار فى حركة العينين ويحمل القارئ أحيانا على الشعور المبهم بعدم الارتياح لافتقاد التجانس الكلى فى لغة المجموعة. وفى تقديرى أن هذه الصعوبة ناجمة عن تشابك مواقف الكتابة والترجمة والقراءة فى حالة "أدب المهجر السردى" ولن يمكن تجاوزه إلا إذا تمرست الكاتبة بالحرف العربى مباشرة واختارت بحساسيتها أن تستقر على أحد المستويات، فإما أن تكتب على طريقة نجيب محفوظ أو يوسف إدريس. أما أن تجمع بينهما فى نفس واحد فإن اللغة قد تصبح أداة لتشتيت بؤرة السرد بدلا من تركيزها.

أما المشكلة الثانية فهي أدق من ذلك وأرهف؛ لأنها تتعلق بالمنظور الذى تختاره لراويها، وهو فى معظم الأعمال منظور أنثوى بالغ الذكاء. لكنه قد يتحرك فى اتجاه تقديم منظور الرجل، وهذا تحدّ جميل ومشوق من الكاتبة، لكن النتيجة مشكوك فيها. ففى قصة "تحت التمرين" التزمت جانب الحياد والوصف الموضوعى لاستزراع فتى أسمر وسط محل "كوافير" للنساء. استغرق جهدها فى التمثيل الحى لمزيج الفضول ومهرجان الألوان والحركات والتفاصيل الأنثوية الخلابة. لكنها جازفت بنجاح فى تمثيل مشاعر الفتى وهو يتدرب على لمس شعر النساء ويتعامل مع بشرتهن بفطنة حساسة. إنها بذلك تبتعد عن غنائية التماهى مع النموذج فى محاولة لاقتحام عالم الآخر والنفوذ إليه. لكنها فى القصة التالية "السخان" وضعت نفسها فى فم الأسد؛ أخذت تروى تفاصيل تحول مشاعر شاب مجتهد ومتدين، أصبح الراعى الوحيد لأمه وأخته الصغرى "حنان"، تحوله من الموقع الأبوى إلى الموقف النقيض المسرف فى جرأته وهو اشتهاؤها والتلذذ الآثم بلامستها، مع أنه فى باطنه بالغ الاستقامة؛ يرفض مجرد إغراء زملائه له بالعبث معهم. وبالرغم من أن القصة تنتهى بمبادرة الأخ بقرار تزويج أخته مبكراً بحجة أنه يعصمها بذلك من الخطأ، وهو فى الواقع يعصم نفسه بعد أن حام حول جريمة "زنا المحارم". تدخل الكاتبة فى منطقة مراوغة تملك فيها علم بيئتها العميق ومعرفة قراءاتها الموسعة لكنها لا تصل إلى ارتعاشات الوجدان ولا نذبذبات اللاشعور فى الخبرة العملية الساخنة. ومن ثم فإن النموذج لا يبدو مقنعا من الوجهة الإنسانية؛ إذ يصعب على من كان بهذه المواصفات أن يعترف لنفسه برغائبها، سيطرد أشباح نزقه باعتبارها من عمل الشيطان ويذهب ليفرغ طاقته الحيوية فى زحام الأوتوبيس، سيقاوم نظره وهو يمتد

لأخته دون أن يصل للمدى الذى تصورته الكاتبة لتقيم مفارقة التناقض الداخلى فى تكوينه.

الشخص الثالث :

تمتلك أهداف سوفى حسا قصصيا بارعا وقدرة فائقة على ابتكار أسلوبها الفنى. فهى لم تلبث أن اهتدت إلى الطريقة المثلى للإمعان فى داخل المرأة مع توهم اختراق حاجر الرجل. تم ذلك فى قصة "المولد" أكبر وأهم قصص المجموعة، بل يمكن اعتبارها من أقوى نماذج القص فى الأدب العربى إذا سلمنا أنها تنتمى إليه. تلجأ الكاتبة برفق شديد إلى فكرة "القرين" أو "السيد" فى الثقافة الشعبية عندما يتلبس "الجن" بجسد المرأة ولا ينطلق عقله إلا فى حفلات الزار والذكر. تحكى "عائشة" قصتها على لسان "قرينها"، عندما ارتطم قدرها إثر نبوءة سوداء فى ليلة مطيرة مظلمة بهذا العالم الغيبى فى رحلة البحث عن الإنجاب التى تعانىها ملايين النساء. تلجأ إلى "سيدى أبو السعود" جراح القلوب فيقودها "قرج" الجزار الشاب بملابسه الجلدية إلى مولد سيدى على زين العابدين حيث يغتصبها فى القبور المجاورة وتتحق النبوءة المدمرة. قرينها الذى يقوم بدور الراوى المحايد يحكى الوقائع مستعينا بذاكرتها ومخيلتها وممثلا رمزيا للقوى الغيبية فيها. إنها منذ البداية لا تجهل اصطدام هذه المفاهيم بالعلم، وإن كانت قدراته لا تزال خارج كشف هذه المنطقة. فهى تعرف جيدا التفسيرات التى يمكن أن يبرع بها أقرب الناس إليها، من عالم النفس والأنثروبولوجيا. إلى تعليق الأم المستوحى من ثقافتها الأجنبية. ليس معنى هذا أن أهداف سوفى تتماشى مع عائشة، بل تحافظ دائما على المسافة الجمالية الضرورية بالرغم من بوحها بكثير من تفاصيل نزق المرأة ورغبتها فى المخاطرة والاقتحام وألمها الموجه بل فجيعتها فى النتائج وإذا كان من الواضح أن هذا الشخص الثالث

ليس سوى أحد الأصوات المنبعثة من عائشة ذاتها والتي تتمتع بوجود ميثافيزيقي وأدبي فإنه مناسب تماماً لتجسيد الوقائع والمشاعر في أبعادها القصوى. يلجأ لذاكراتها لوصف المشاهد؛ أى أنه يعمل من داخلها، عندما يريد شرح كيفية مساندة النساء للفتاة الذاهلة التي ستفقد على دقات الزار يقول "تسندها الخالة تماماً مثلما يسند السكران في الأفلام التي شاهدها عائشة". ولأنه ينبعث من داخلها فهو يعرف تلك اللحظات الحرجة التي تقف فيها أمام مقصورة سيدى أبو السعود وزوجته حبيبة وتتردد في البوح بمشكلاتها للرجل وإيثارها التصريح للمرأة. وأهم ما تتجح فيه هذه القصة هو استحضار الوعي المعاصر في قلب الممارسة الطقوسية، فعين عائشة مثل جسدها وعقلها لا تغيب في أية لحظة. وهنا يمكننا أن نقول إن احتدام المواقف وبلاغتها قد مسحت شقوق الأسلوب وصهرت تضاريس اللغة وداوت حتى جروح الترجمة. شئ واحد بسيط يكاد يفسد على القارئ متعة الإعجاب بهذه القصة الفريدة، هو خطأ في "التوضيب الطباعي" إذ قدم الجزء الأول منها باعتباره قصة مستقلة بعنوان "المولد" والجزء الثانى "مارس" بعنوان كبير يوهم أنها قصة أخرى، لكن القارئ سرعان ما يفطن لهذا الخطأ فيسترد إحساسه بالمتعة الجمالية الرائعة لعمل فنى لم تظفر صاحبتة بشهرة عالمية مجانية، بل استحققت أن تحتل موقعا متميزا بالكتابة فى اللغة الإنجليزية لابد لها أن تتبوأ نظيره بين كاتبات اللغة العربية.

الغيطاني وتدوين التلقي الجمالي للكون

أصدر الروائي المبدع جمال الغيطاني دفتره الأول من مشروع يطلق عليه "دفاتر التدوين" بعنوان شعري مراوغ هو "خلسات الكرى" وخصصه لتسجيل الإيقاعات الغائرة في ذاكراته الحيوية والفنية لآثار الحضور الأنثوي الطاغى على الوجود. على اعتبار "أن الجمال الأنثوي ليس إلا إشارة وتلميحا إلى عذوبة الكون المتكوّن بالفعل والمحتمل أيضا. أنفقت عمري في التشوّق إليه، غير أنني لم أزل ولم أزل حظي". كما يقول في مقدمته التي تحمل عنوان "تحنين".

وبالرغم من الاحتراز الذي يورده في المقدمة، جاعلا هذه النماذج العليا لعذوبة الكون أدبية في الدرجة الأولى، تعود للمتخيل المحتمل كما حدده أرسطو منذ بدء النقد باعتباره "ما يمكن أن يكون" لا ما كان بالفعل، وبالرغم من إصرار الغيطاني على أن يؤكد أن هؤلاء النسوة "بعضهن سعين في مجال بصرى .. لم أدرك وجودهن الحسى، لم يمتزج عرقهن بعرقى، غير أن طلعة كل منهن أخذتني عنى، وكثيرا ما يقصّ المرء ما تمنى أن يكون لا ما كان بالفعل، والأكثر أنه يرى بالتمنى" بالرغم من هذه المخاتلة الفنية فإننا نستطيع أن نشهد في هذه الصفحات المفعمّة بروح العشق الحسى الصوفى المعجون بعبق الواقع الفعلى تجليات بالغة الصفاء والعمق للحظات فائقة من وعى المبدع وذاكرياته عندما تشفّ وترقى إلى مرتبة الأحلام الكبرى في تاريخ الإنسان، عندئذ يتجلى لنا هذا المزاج المبدع من ثلاثة عناصر :

أولاً : تجربة غنية في الوجود تمثل البذرة الأولى لكل نموذج حى، بالغة الصدق والوضوح، وكأنها كائن حيوى دقيق استمتع بالتخلق الجار فى لحظة محددة.

ثانياً : حاضنة تخيلية فارهة استطاعت أن تطيل عمر هذه البذرة وأن تلتقطها من رحم الواقعة الضيقة. لتفسح لها وجوداً محتملاً متعدد المستويات تكملها بتفاصيل ورؤى من فعل الكتابة ذاتها عند التدوين، فتقيم علاقات لا يمكن أن تحدث، لنماذج متباعدة في الزمان والمكان عن طريق الحلم وأشتاته المجتمعات، والذاكرة وأفعالها السحرية.

ثالثاً : خطاب سردي بالغ الثراء والوثارة، مضمخ بعطر الشعر منذ لفتته الأولى في أفق الحلاج وضناه، لكنه - وهذا هو الأهم - محمل بغضون وتجاويد الأسلوب السردى العربى القديم فى مدوناته الكبرى، وقد أخذ يترأى فيها ماء الشباب والجدة، فهو يبعث عطر الأحباب ويثير نكهتهم المناسبة فى أعماق الروح، حيث نرى فى لغته ظلال ابن حزم وابن عربى وذى النون المصرى فى آن واحد وقد اكتسبت بريق السبيكة المنسجمة بعروقها القديمة فى تشكيل جديد ناعم عميق الإيقاع.

أطياف الجمال الكونى :

وإذا كان "جمال" يخرج فى هذا الدفتر لاقتناص "أطياف الجمال" التى عمرت ذاكرته وأشبعته حواسه وأضنت قلبه فإنه يكاد يبعث تقليدا عريقا فى الأدب العربى اختمر فى الشعر باسم "ذكر طيف المحبوب"، لكنه يخضعه لما ينبغى للسرد من تعددية وحوارية وواقعية، فهو يسعى خلف قائمة عريقة من الطيوف التى تتداعى وتتشابك، لكل منها وجوده المتميز وحركته الخاصة، ابتداء من صورة الشباب الأول إلى تجليات الكهولة.

بيد أن التحقق الأدبى المتخيل لهذه النماذج يتم بالكتابة ويتحدد عبر التسمية. فأولها يطلق عليه "ألف" وهو يصنعه على عينيه، يبت فيه من كرم

الوصف وإتقان الحرف ما يجعله ينتمى إلى بلاغة اللغة ويعود ليصبح من "بنات الفكر" عندما يستحضره فى وعيه أمام البحر ويرتقى به إلى سماوات الوصف الجميل. أما النموذج الثانى "للملكة" الريفية فهو أبعد غوراً وأعمق تأثيراً. يبوح فيه الفنان بوحدة من أدق خلجاته الحميمة منذ ثلاثة عقود عندما تتداعى فى مخيلته ذكرى فتاة فائقة، فيراها "مرمرية، فيضها، خميرتها الباقية، إشعاعها الذهبى على ما عداها، سموها، تلاكؤ ثغرها إذ تتفرج شفتاها الريانتان المرتويتان المتوردتان ... عيناها طازجتان، رأسها مشرع، جبهتها مرفعة. أما صاريها فأشم. ورغم الهيبة وحيازتها سلطة الجمال الرادعة إلا أنها حانية دافئة النطق كحليب النوق الفائر الخارج لتوه من تلافيف الضرع" هذا البذخ الوصفى السخى فى التصورات والصور لفتاة ريفية بسيطة لقيها فى "دير الجنادلة" فى إحدى رحلاته المبكرة لجمع نماذج وطرز البسط الشعبية يعادله نشاط تخيلى فائق. لأنه يجعل هذا الطيف يناديه بعد عشرين عاماً وهو فى "موسكو" يستمتع بوجهه ساخنة مع صديقة روسية فى أحد المطاعم بينما تبلغ درجة البرودة خمسا وعشرين تحت الصفر، فيستدعى لمقابلة من يناديه على الباب، فإذا بها هذه "الملكة" بثوبها الصعدي الأحمر وبصحبة فتى يافع يناهز العشرين، يحمل ملامح والد الراوى وطيبة أمه تقدمه له المرأة باعتباره ابنه الذى حملت به لحظة لقاح عينيها لعينها، وهو ابن ترحال لا يتحقق له بقاء. عندئذ نستطيع إدراك هذه الرؤى الأدبية فى جوهرها، باعتبارها خلاصة مخزون الروح من أشواق الجمال وذكريات الالتحام الخصب به فى مدارج العمر وقد تجسدت فى أحلام مرئية تطوى صفحة الزمن وتطغى على موجه وزبده، لتصبح أحق من الحقيقة بالوجود الفاعل الخلاق فى الحياة والفن على السواء.

وهكذا عندما يشرع الغيطاني قلمه المسنون الرهيف كى يدون بدقة متناهية مظاهر التلقى الجمالى للكون فإنه يدرب حس القارئ - بعد أن تدرب هو لسنوات طويلة - على شرب الألوان وسماع الظلال ورؤية الأصوات. لا يفعل ذلك على طريقة السيراليين منذ أكثر من قرن فيما أطلق عليه "تراسل الحواس"، لكنه يفعله بالنهج السردى الوصفى الذى لا يخرج عن المعقول، بل يمعن فى قلب الأشياء حتى يصل إلى جوهرها السابح المكنون. إنه صياد ماهر؛ يخرج لاقتناص المحسوسات بشفافية بالغة فإذا بها تستحيل إلى معنويات ثرية بالدلالات. ننظر إليه وهو يتابع ردود فعله التى يحسب أنها بطيئة على إحدى التجليات الباهرة لنماذج النسائية؛ الفتاة السمرقندية التى يشع وجودها بالضوء : "لم تلتق عيوننا إلا مقدار لحظات خاطفة، خلالها شب التعلق واندنع الحنين .. تفتقت بذرة النزوع. ومن أسف أننى جبلت على ردود الفعل البطيئة المتمهلة. عندما تجد طريقها إلى النطق شفاهة أو كتابة يكون ذلك فى الغوت. الصرخة التى كان يجب اندلاعها لحظة ولوجها عالمى انطلقت مرات، لكن على غير مسمع منها وفى زمان غير الذى جمعنى بها. بسط الذراعين، محاولة احتوائها وفنائها عندها تمت .. لكن حيث لا توجد، حيث لا تمثل إلا فى أفقى .. قضى أمرى بعد عودتى إلى وطنى، كنت أستعيدّها يومياً فى لحظة رؤيتى لها ثم أفقدها. إلى أن أدركت وهج الصلة بين كينونتها وذاك الضوء الرقيق الذى ينساب من القباب. عندئذ لزممت القبة يومياً. أجىء إليها فى وقت معلوم؛ إذ تحل الساعة السندسية. يبدأ البث الداخلى، فأخف وأشف. أشخص صابراً حتى لا تغلت لحظة الاندلاع. أجتهد فى تقصى ملامحها. وإذا تتحرك الرققة صوبى أسيل كماء الورد، تنتفض مكوناتى. أعرف لذة لا عهد لى بها".

مضى على حين من الزمان وأنا أعتقد أن الشعر العربى الغزل مسؤل
عن إصابة من يدمن قراءته بالرقة المفرطة والضعف المتمكن أمام الجمال،
إذ يجعل الإنسان غزلا بدوره، نهما لتشرب الحسن، مشدود الوتر لا يمسه
طرف أكحل حتى تنزف الموسيقى فى داخله، يخترق ذاكرته المشحونة دائما
بصور الجمال ويجعله كيانا مضاعف الرنين، متلقيا مفرط الحساسية. لكننى
عندما أقرأ الغيطانى أدرك أن هذا الداء لا تكمن جرثومته فى الشعر الغنائى
وحده، بل يقوم السرد الذاتى بوظائفه على أكمل وجه. على أن ما يظنه
الغيطانى بطنًا فى ردود الفعل ليس من هذا القبيل. بل هى اغتره اللازمة
للاستيعاب الجمالى والفكرى للأحداث ووقعها على النفس. فآية سرعة فى
الاستجابة لابد أن تكون نزقا جنونيا مستطيرا. إنها المسافة الضرورية
لتحويل المعطيات الحسية إلى مثيرات للكوا من الخفية فى التجربة العميقة
للإنسان. إن الانفعال الأهوج لا يتولد منه سوى الصراخ الحاد والحركة
العصبية. أما الفعل الفنى المنبثق عن التمثيل الوثيد المستمر للعواطف
المحمولة الراقية فهو ترجمة تدخل فيها وسائط عديدة، حتى تستحيل بدورها
إلى منظومة إبداعية زاخرة بالإشارات الدالة. الثوانى التى تفصل بيننا وبين
الكلمة المشتهاة والعبارة الذكية اللامحة تختزل تاريخ الخبرة الفنية للمبدع
وتلخص عالمه. وربما يذكرنا هذا بما يثيره "كونديرا" فى واحدة من أجمل
رواياته الأخيرة، وهى التى ترجمها الأديب طلعت الشايب مؤخرًا بعنوان
"البطء" حيث يلخص الموقف بهذه العبارات الدقيقة : "فى الرياضيات
الوجودية تأخذ هذه التجربة شكل معادلتين أساسيتين : درجة البطء تتناسب
كميا ومباشرة مع قوة الذاكرة. ودرجة السرعة تتناسب كميا ومباشرة مع
درجة النسيان" فإذا نقلنا إيقاع الأحداث إلى إيقاع الشاعر أمكن لنا أن نقول
إن درجة البطء تتناسب مع قوة الفن، لأن الإبداع يحتاج إلى ما هو أكثر من.

نفاذ الذاكرة، يحتاج إلى تدفق الشعور بالموقف والقدرة على تحويله إلى تكوينات شعرية ملائمة. وتظل منحوتات الغيطاني البارزة ونمنماته الدقيقة المستقصية لردود الفعل الجمالية على مشاهد البهاء النوراني للكائن الأنثوي أولاً، ولما يحيط به ويلتحم معه من طعوم الوجود وألوانه وأشكاله من أندر ما يبثه الأدب من تنمية لطاقة الروح وتفجير ما تخر به من قوى دفيئة ليستعين في بعثه بكل ذخائره من خبرات الفن والشعر والحياة حتى يندى قلبه وتزهر روحه.

تصنيف الحسن :

لعل التجربة المحورية التي تمثل بؤرة هذا النص السردي الشاعر هو مطالعة الغيطاني ومخاطبته للعمارة الأندلسية، فعندما يصلها في مساره الغزلي ينتقل عشقه إلى المكان وهوائه ونقوشه وعلاماته. لا ينسى الطلعة الأنثوية المعجزة لوعيه الحسى بخطوطها المشبعة وأضوائها المترعة. يعود لاستحضارها وهو مستغرق في مخاطبة أعمدة مسجد قرطبة وقراءة نقوشه؛ يقول : "عاودنى اليقين أننى أتحرك فى دائرة بصرها. أقرب إلى مما أتوقع، إن شقرة جسدها ليست مستمدة إلا من تلك الموجبات الهادئة السارية، ملامحها الهادئة الراسخة الواثقة ماثلة عبر الوجوه كلها "عندئذ نرى أن معاشة الكاتب للتراث الصوفى وتشربه لآلياته المجازية قد أكسبته قدرة على ما يمكن أن نسميه "تصنيف الحسن" الإنسانى ودمغه بطوابع الحلول والسرمان والتجوهر الحقيقى. إنه يصل بهذه الطريقة إلى وسيلة فعالة لإعادة مزج الروح والجسد فى كينونة متناغمة تتجاوز الثنائية التى كرسها الثقافات القديمة، أو لنقل يعيد اكتشاف زيف هذا الانفصام عبر ممارسة وحدة الوجود الكلى بمنطق محدث. هذا "التصنيف" يعتبر موقفا جذريا من الوعى الجديد بالكائنات، يكتسب فاعليته القصوى فى هذا السياق عبر التوظيف الشعرى

للكلمات، فهو لا يتم أبداً خارج الكتابة. لأن مخزون الحروف المكثف الباهظ هو وحده القادر حتى الآن على رفع الجسد بطاقة التخيل، وكل محاولات خلق الواقع الاحتمالي في وسائل الذكاء الاصطناعي اليوم امتداد لهذه الطاقة في عمليات الكتابة. من هنا ندرك أن "التصويف" مرتبط بالتشعير، سواء تم ذلك عن طريق اللغة الطبيعية، أو اللغات العصرية المستحدثة في تجلياته المحتملة.

على أن هذا التصويف للحس لا يبلغ أوجه عند الغيطناني سوى في "طليطلة"، تلك المدينة العاشقة المعشوقة، تحتضن صاحبنا عندما يسرى فيها بليل، تعروه هزات النشوة التاريخية المائلة في المكان، يرى فيها جميع قسّمات المدن الموزعة على صباباته يسكب على بُردّها خلاصة وجده. حتى يصل إلى الأورجازم" في تواشجه الحميم بها. لنقرأ سطورَه فهي بديعة في بيانها السردى: "تمتد ذراعى لتضم ما وراء الظاهر. إلى ما لا أدركه بالبصر. أتجرد من كافة ما يغطينى، ما يحجبنى عنها. أدرك احتوائى لها، أضُمها إلى بأشجارها، أطيّارها، فصولها، أصباحها، أصائلها، أصواتها الخاصة، نواصيتها، منائرّها، .. هذا نكاح لم أسمع بمثله، أوصل إيلاجى إلى سائر جهاتها، أضُمها إلىّ، أدنو من تلك اللحظة الراجفة حيث تندمج مكوناتنا ويصعب على إدراك أجزائى من أجزائها، أعاطيها وتعاطينى، منى إليها ومنها إلىّ.." وكما كان المتصوفة الزهاد قديما يلجأون إلى صورة العشق الحسى وأخيله الوجد نراه يقع بين الحس والتجريد، بين اللحظة والأبد، حتى يستحيل إلى شئ متوحد فى انخطافة صادقة لا نستطيع أن نميز فيها بين الكاتب وما كتب، فهو فى درجة عليا من البوح، من الغنائية السردية، يبدو فيها وقد امتصت خلاياه عصارة الشعرية العربية وأخذت تتقطر فى هذه السطور. وهنا نجد أن الغيطناني يقف على أقصى الطرف المقابل لشيخه

وحبيبه نجيب محفوظ. فبينما يستل نجيب رؤيته للكون من تجسيمات موضوعية لحيوات الآخرين وتمثيلات فنية لآفاقهم التي لا تمت له شخصيا بسبب، نجد الغيطاني قد جعل من همسات روحه ورعشات جسده في اليقظة والكرى مادة مباشرة لإبداعه الذاتى. الحميم. والعجيب أنه يمعن فى هذا النهج بعد طول رضاع من ثدى الكتابة العربية الأصيلة بما تزخر به من شعريات متموجة عبر القصائد والسير وأدب الرحلات وأساطير الوجود منقوشة على متون الكتب.

العمارة والجسد :

يعرف علماء السرد ونقاد القصص على وجه الدقة مستويات الزمن الروائى، كما يحدس بها القراء وهم يستشعرون حفيفها وتلافيها فى ثنايا الكتابة بتلذذ مبهم ممتع. وهى تتراكم من ثلاث طبقات متراسلة: زمن الحكاية الذى يفترض أن القصة تحدث فيه خلال وجودها الفعلى فى الحياة المتخيلة. وزمن الخطاب السردى الذى يشكل بمفاصله من ثنيات اللغة ووقفات الفقرات المتتالية وما تغطيه من مسافات وقتية. ما تبوح به وما تغلّه، ثم ما تبنيه خاصة من هيكل نصى يستغرق مساحة مكانية تترجم بدورها فضاء زمنيا. فهى تقصر أو تطول، لكنها تمثل امتدادات أخرى لا تتطابق معها إلا نادرا. فقد توجز. أمادا من الزمن فى عبارة واحدة قصيرة. وقد تسهب صفحات طوال فى ذكر ما حدث فى غمضة عين. مدى التوافق بين هذين الزمنين هو الذى يحدد إيقاع السرد ودرجة بطئه أو سرعته. ثم يأتى الزمن الثالث الخاص بالقراءة ليصبح نتيجة ارتباط هذين المستويين بعمليات التلقى والوعى والاستجابة الجمالية.

ما يعنينا من هذا التوضيح. الآن هو محاولة الإشارة لطريقة تراكم الزمن في هذا التكوين - كما يطلق عليه المؤلف، لتفادي كلمة رواية أو سيرة - فهي لا تحكى قصة واحدة متماسكة كما حدثت متعاقبة بسببية ظاهرة في الواقع المتخيل، فمستواها الأول مفكك متناثر، يخضع بشدة لعمليات تقديم وتأخير ومزج طبقاً لمنطق الداعى الحر بدون نظام وفتى. ولكن ما تتمتع به بشكل فائق من تماسك داخلى ووحدة فى الرؤية ينبع من طريقة "خرط المقص" أو إحكام صنعة الكتابة. فالمؤلف يعرف بدقة ماذا يفعل، يختار لحظات منتقاة ويقطع منها شريحة ضوئية يخضعها لمنظومة متسقة من المواقف والرؤى والتجليات، تتبلور أساساً فى حبيبات مكانية ونماذج إنسانية. طبقاً لتوارد مخصوص يعنيه تصميمه وتحديد به آلية إبداعية واعية، قد يكشف عن بعض ملامحها بطريقة تراثية، عندما يستعرض حادثة مثلاً، فيلمخ إلى بعض تفاصيلها ثم يعلن للقارئ أن لها تنمة وبقايا ليس هنا موضع ذكرها؛ إذا لا تناسب هذا التكوين. أو يشير إلى موقف فيشرح كيفية ارتباطه بما بسطه فى مؤلف آخر من كتاباته وأسفاره المنشورة. أو يعيد بالعودة إليه فيما بعد. فى هذه الإشارات المفصلية يتجلى لنا كيف يعمل ما أسميناه "مقص" الكاتب فى تكوين زمن متسق لخطاب منسجم له إيقاعه ونسقة السارى فى جميع ثناياه عبر الأمكنة والأوصاف، بغض النظر عن تشرد وتبدد اللقطات المرجعية المفترضة له فى التجربة. عندئذ يضمن هذا الأنسجام فى التركيب توافق إيقاع الخطاب الروائى مع الاستجابة الجمالية للمتلقى بما يحقق مستوى عالياً من تجانس النص الإبداعى.

على أن هناك خاصية جوهرية لافتة فى "خلسات الكرى" هى خلوها الواضح من أية فلذات ثقافية متداولة، حيث لا يشير الكاتب إلى ما يوظفه من مقروءات سابقة، باستثناء بليغ سنحل دلالة فيما يلى. لكنه على وجه العموم

يبتكر مادته كلها من عجينة ملاحظاته وتأملاته الشخصية. حتى تلك الإشارات اليسيرة لبعض رموزه المحببة تتم بسرعة واقتضاب. مثلما يفعل عندما يعود إلى صباه الأول وبداية افئتانه بالجسد الأنثوى وعبادته الصامتة لتضاريسه المنبتقة من نافذة الجيران. بموقع الحارة على مقربة من شارع المعز حيث كان يسكن منذ ستة قرون مؤرخ المدينة الشهير "تقى الدين المقرئى" - صاحب الخطط - ثم لا يلبث أن يعدو إثر طيف "أم فريدة" بأسرع ما يستطيع، حيث يكشف بولع وتعميق تشكلى طريقة استجابتها العفوية لرغباته التى لا ينطق بها يرقبها من النافذة عصر كل يوم، لكنه يعرف كيف يقرأ بتمعن وإتقان "لغة جسدها" ويضبط حركته عن بعد : "كنت أناجيها، ألاغيها، أصفها أحكى لها ما يتردد عندى، خطر لى ذلك العصر أن أطلب منها اتخاذ وضع يخرجنى عن مدارى، إذ تميل لتتبع ثقل ثدييها، مبرزة تقبب استداراتها.. تجمدت شاخصاً ذاهلاً، فوجئت بها تلبى، متقنة الحض والترغيب. فى البداية ظننت الأمر صدفة. عندما نطقت رغبتي فى جلوسها قعدت، وعندما رددت بدون نطق لهفتى على رؤية مقدمة ركبتيها الريانتين راحت تحسر الثوب.." إن هذه العين المراهقة ليست هى التى ترصد المشاهد، بل عين الكاتب الناضج الذى قرأ شعر النابغة فى المتجردة، وتشبع بأوصاف الحسن والحسن فى ألف ليلة، وتغذى بكلمات الأدب العربى فى تثمين ثراء الجسد، لكنه نسى كل ذلك وأخذ يستعيد شواظ ذكرياته المراهقة لجسد سكير الشبق ويفك خطوط لغة الجسد كما تدرب على قراءتها بهذه السلسلة من الإبدالات المتعاقبة. والطريف أنه بهذا الإمعان فى قراءة الجسد يبدو تراثيا بمقدار ما يصبح حديثاً، يشف عن التصاقه الشديد بحفاوة الكتابة العربية بمعمار الأنوثة، ويكشف عن فصاحة نادرة فى تتبع دلالاته المعاصرة. وبوسعنا أن نتأمل فحسب طريقته فى الجمع بين استدارة ثدى

الأنثى وشكل القباب المعزية فى مدينة القاهرة حى نتمثل المدينة المؤنثة والمرأة وقد أصبحت هيكلا معماريا رفيعا من منظور سردى بليغ.

أما الاستثناء الذى نود الإشارة إليه فى مقروءات الغيطانى الموظفة عبر هذا التدوين فهو الذى يحدده بوضوح كاشف عندما يعترف فى باب "بلوغ الأسباب" - لعل تسمية الفصل الروائى بالباب تمثل اقترابا أكثر من عالمه وفهما أوضح لمقاصده - يعترف بهذه الرحلة التى اصطنعها إلى تركيا لملاحقة صورة أنثوية لفتاة شهد وجهها فى تسجيل مرئى لحفلة موسيقية، وهو لا يفتأ يكرر فى أحاديثه الخاصة المتماهية بشدة مع كتاباته ولعه الشديد بالموسيقى التركية حتى أنه اقتنى طبقاً فضائيا خصيصا لسماعها ورؤية الأخبار المصورة بلا تعليق فى القناة الأوروبية، المهم أنه اصطحب معه فى هذه الرحلة، وربما فى معظم سفراته أربعة كتب هى : القرآن الكريم، ألف ليلة وليلة، حماسة أبى تمام، ونهج البلاغة "لسيدنا ومولانا على بن أبى طالب" على حد تعبيره.

هذا هو المرید وتلك عدته الأساسية فى الحل والترحال. كيف يتشرب الغيطانى ضوء اللغة وفن الخطاب الأدبى من هذه الأصول الكبرى؟ كيف تصيبه منها عدوى البلاغة وتسكنه روح الإبداع وكنوز الخيال من صحبتها؟ يحتاج الأمر لاستقصاء نقدى وأسلوبى دقيق حتى ندرك تجليات هذه الآثار فى خطابه. لكن شيئا واحدا نستطيع أن نطمئن إليه هو صدق الغيطانى فى هذا البوح بكل مستوياته، مما يجعل من الدفتر الأول لمدوناته مقدمة باهرة لسيرة سردية حميمة بالغة الرهافة والقوة والشعرية.

فتنة الكتابة عند إدوار الخراط

يعود الروائي الكبير إدوار الخراط سامقاً مجتاحاً، محققاً في متخيله الوثير وشعريته الفائقة، يبعث رموزه الغاوية وينفث شهوانيته الجامحة في روايته الجديدة "يقين العطش". ولكي نتمثل لون عطشه الأحمر وارتواءه الثمل نراجع السطور التي يرد فيها هذا العنوان في الشطر الأول من الرواية حيث يقول :

"في الفترة الأخيرة كانت نادراً ما تتطلق معه، في لحظات التلاقى الحميم، على سجيته، تترك العنان لجسمها أن تهزه شعشات الحب وآلام متعته الخارقة، كما كان يحدث قديماً. لم تعد تنهج أو تلهث من الشهوة والتطلب والتحقق. تظل صامته تتركه يفعل ما يشاء. تسلم له جسمها كأنما هي بغيدة تنفرج، لا ترفض، لا تتطوى على نفسها، هي معه، تشاركه، لكن دون أن تتقد ولها جسمانياً، ثم فجأة يحسها تشتعل، يخيل إليه أن ذلك يجيء على نحو آلي، كأنما لا تملك منه شيئاً.

قال : لا ، هذا ظلم مني كالمعتاد، ليس هذا صحيحاً.

قال : الارتواء الكامل هو يقين العطش".

ودعك من مفارقة التضاد المستحيلة بين طرفي المعادلة : الارتواء/العطش فهذه لعبة مألوفة في كتابة الخدائبة التي تمسك بالوهم وتفكك الصيغ وتنقض الدلالات. لكن تمعن معي في حالات البطلة "زامة" وراويها، ولا حظ أولاً أنه هو الذي يتابع القول دائماً لنفسه قبل أن يقول لها، ثم يستمر في القول وهي حاضرة غائبة. إنه يحيل كتابته إلى قول، فلا تلبث هذه الكتابة أن تكون الذات والموضوع، الصبورة والرؤية، العشق والجسد. وتصبح العلاقة بين الراوي وزامة هي ذاتها العلاقة بين الكتابة والمكتوب

فى فعل إبداعى واحد، يتراءى فيه الحرف جسدا بهيا لا نهاية لتجلياته المثيرة
أو مراياه الأسطورية الرامزة. هل يسقط الوهم والتفكيك من تماهى الارتواء
بالعش ليعبر عن وحدة الكاتب والمكتوب، عن حقيقة الراوى ورامته، عن
سر هذا الاشتعال الآلى فى ذروة التماس بين الذات والموضوع الجمالى فى
لحظة نشوة صوفية شهوانية عارمة؟

لكننا لا نريد أن نستبق القراءة إلى ما يشبه النتيجة الأخيرة، فمازلنا
فى البداية ينطرح علينا سؤال خفيف : من الذى يحكى؟ وما علاقة الراوى
بصوت الشخصية؟ ذلك لأن ضمير الخطاب الروائى هو الذى يشكل الملمح
البارز فى الرواية وكيف طبيعتها. ومع أن الضمير المستعمل هنا فى القص
للغائب فإنه شديد الحضور والتجسد المستمر، فليس الغياب سوى تجريد
المتكلم فيما يشبه السيرة الذاتية، إنه لا يسمى نفسه فليست به حاجة للاسم
الظاهر، وعندما يستحضر له اسم "ميخائيل" فى بعض القراءات النقدية وهو
الذى استخدم فى الروايات السابقة "رامة والتين" و"الزمن الآخر" فإن ذلك
يعد اقتراحا من خارج النص وتغليبا للسياق الإبداعى للكاتب لكن عندما يتم
التوجه إليه دائما بالخطاب يصبح "أنت" الكاتب والقارئ، كما أنه لا يلتبس
بهذا الوجود الكلى لضمير الغياب المهيمن المتأله، المفارقة أنه بوضوح
صوت الشخصية الرئيسية ذاتها، تكتب الرواية من منظورها وتتعكس
المشاهد على مرآتها. بل إن عملية الكتابة ذاتها ليست سوى تجليات متبلورة
لما تومض بها ذاكرته. إنه لا يسرد قصة مستقيمة، ولا أحداثا متوصلة ولا
أزمنة متداعية، يتوقف فحسب عند بعض اللحظات الفائقة ويشبعها إحضارا
وإضاءة. مشاهد داخلية وخارجية تكتسب كينونتها لا من هذا الوجود
الخارجى المرجعى الذى توهم بالإحالة إليه، بقدر ما تكتسبها من انقذاح
الذاكرة بها وامتلاء اللغة برحيقها. لا تتحدد ألوانها بوجود قبلى للحدث

المروى، إن كان ثمة وجود قبلى، بل تتحدد فى أفعال الكلام وأوضاعه، فى استراتيجيات التذكر والتخيل، وهى ذاتها التى تصنع الصورة لدى المتلقى فيما بعد. فالكاتب يمارس وظيفته الأولى باعتباره نموذجاً مفترضا لهذا المتلقى عندما يقوم باختيار ومضات الذاكرة ويثبتها فى اللغة، يفعل ذلك مثلا فى لقاء كازينو فيكتوريا مع صديقه نور الدين الذى حاول غوايتها واستدراجها إلى الأحاديث الشبقية الصريحة عن الجنس، وعن الراقصة التى تحولت من وهج الفجور إلى دعوى التنسك، كما يفعله فى الحديث عن ليلة الاستراحة فى الأقصر، وكلمات "أم برهوم" الصعيدية المليحة وهى تضع لهما صينية الفطور الدسمة كأنهما عروسين بينما لم تكد رامة تلملم جسدها العارى فوق السرير. ومضات خاطفة متقطعة تتركز عليها بؤرة التخيل فى الكتابة فتضمن لها أن تنحصر بعمق فى وعى المتلقى وتدخل بشكل حميم فى تجربته الإنسانية والجمالية.

الجدّ اللعوب :

عندما نقرأ إدوار يفيض علينا دائما بعطاياه الثقافية السخية، فى الميثولوجيا والآثار ، فى اللغة والشعر ، فى النفس والتاريخ الباطن للشعوب، فى الفلسفة وحيل أبناء الشوارع. لكن المدهش أنه لا يفعل ذلك عبر حصيلة المعلومات المقدمة فحسب، بل من خلال نبرات خطابه الروائى المختلفة. عبر مستويات اللغة التى يوظفها ويقيم بينها تآلفا مدهشا. فى مقدمة الفصل الثالث ينتقل بك من بيت جرير وهو مطلع أول قصيدة فى ديوانه قالها هجاء للأخطل:-

حىّ الغداة برامة الأطلالا . رسما تحمل أهله فأحالا

فيلزم القارئ المعاصر بتذكر رامة المكان في الأفراد والتثنية عند بيت طه حسين "رامتان". ثم لا يلبث أن ينشدك قداسا جليلا مفعما بالعويل المر على طريق مغلّق بين ربوات السحب البلاغية الهشة. وفجأة ينخفض بك فى حوار شبه سوقى بينه وبين رامة ذاتها إذ تقول له :

- كتبت "لن تستطيع أن تسعدنى أبداً" ... أنت على حق، لكننى أعطيتك لحظات سعادة ولو كانت قليلة ؟ أليس كذلك ؟ اعترف. السيدة فى ظهرك ، قل نعم .

قال - ماذا أقول ؟ من غير حلفان، أعطيتنى مليء سعادة لم أكن أتصور أنها موجودة؛ حتى.

.. قالت :- الحقيقة بقي ، أنى كذبت عليك

ثم يمضى الحوار بينهما بهذا التقل اللعوب بين المستويات اللغوية والإنسانية، كى يشمل آخر فضائح مافيا الآثار التى لا تقل ضراوة عن مافيا التجارة بالقيم العليا. ومنذ أن أشار النقد المعاصر إلى هذه الخاصية الحوارية المتعددة فى لهجات السرد باعتبارها مكن إبداع الرواية وسر تفردىها العبرى ومجلى تمثيلها لطبقات الحياة ونحن ندهش لهذه القدرة الخلاقية على التقل بين الربى والوهاد عند كبار المبدعين. لكن "إدوار" يبلغ جدا لا يجارى فى الجمع بين المتناقضات الأسلوبية فيستحق تلك الصفة التى أطلقت على الجاحظ "المرح اللعوب" فى كتابته، حيث ينثر فى لحظة واحدة بين يديك بيت جرير وخطبة المذبح الأسطورى ومراوغة العامية المصرية فى صفحات من فن الخطاب المتسق الجميل. بل يبلغ درجة الوله الصوفى باللغة والاستثمار الأقصى لطاقتها السحرية بكل السبل، إنه مثلا يورد مشاهد فاجعة من فتنة المنيا الطائفية بأقوال الشهداء والضحايا وتحقيق مفتشة الآثار

ذاتها "رامّة" ثم لا يتورّع بعد ذلك أن يكون تعبيره عن التباس الجسد المصري بتميمة لغوية تعتمد مرة على تكرار حرف الباء في جميع الكلمات في مثل "بيداء معشو شبة يبابها باهر أبيض، أصهب إطباق متراكب، ابتسام مبتس بهرج شاحب" إلى آخره مما يعد افتتاناً باللغة يبلغ ذروته فيصل لمستويات التقديس والانتهاك في الآن ذاته ويكرر مثل هذه الرقعة سبع مرات بحروف مختلفة من عين وضاد وقاف في مواضع عديدة، كي يكتم سر هذا التمزق الداخلي في الوعي الشقي للكتابة عندما تنفطر ألما على ما قبل تاريخها ذاته. هذه الدعابة، العبوس شجاعة فاجعة على العصر مودعة في تلايبب الحروف لا تحتاج لمن يفك شفرتها القرينة.

لقد انتقل الكاتب من الخيال المحترق إلى البيوت المحترقة وهبط من سماء حدائته المفارقة ليتمرغ بأناقة في وحل الواقع وطينه الصعدي، لكنه يكفكف غلواء مشاعره ويرتدي مسوح كاهن اللغة ويتمم بمثل هذه التعويذات السحرية المتفجرة، بحيث تصبح اللغة هي الحبيبة وهو "يتقلب على أطايب باطنية في غيبوبة رضائها المحترق". عندئذ تفتح للشخص آفاق الدلالات الرمزية وتكتسب الأحداث أبعادها الأسطورية ويصبح للقص أسنانه الموجهة في قلب الواقع المشتجر. ويتراءى لنا جسد "رامّة" السمرء العاري ممدداً على خارطة وادي النيل الخصيب تتعدد المستويات الجيولوجية فيه، لا يصل إلى نقاء البوتقة الكاملة ولا إلى خلوص الجسد من الشوائب. كم مرة قلنت لي: كفاية، أنا جنتي مش خالصة" وبهذا الانكسار اللغوي المفاجئ اللعوب تصل رؤية إدوار للشخصية الوطنية المصرية إلى أوضح مستويات تبلورها. عندئذ يضرب إلى رامة المكان / الأنثى مبتهلاً بهذه الكلمات :

"هياكل الآلهة ومزارات القديسين وإضرحة الأولياء متناثرة على طول جسدك، شموعها لم تنطفئ قط، وبخورها لم يسقط قط، كلها متجسمة معا

متجاورة ومتداخلة في جسدك الملتبس .. أتظلمن أبدا نقية حتى في تعدد ألوان ظلالك؟ لن يغمرك الظلام يا رامتى، قانون إيمانى وعقيدتى التى لا تحتاج إلى تبرير أو تفسير".

بهذه الأنشودة الغنائية الضارعة يفك إدوار شفرة شخصيته بعد طول تمنع واحتباس، لكن المثير أنه يبقى عليها فى مستواها الأنثوى المباشر ويعيد تشفيرها بطريقة رمزية. وتظل شخصية الراوى موعلة فى تعينها بضمير المتكلم وتشتتها بين كل القراء، مما يخلق مفارقة حقيقية بين الوجه والقناع، لا يلغيها هذا الجهد الفنى الخالص فى احتوائهما معا فى لحظة متوهجة. تظل شفرة الراوى أكثر مراوغة لأنها حدقة إبداعية ترى فى الارتواء يقين العطش، مما يجعل الخطاب ينشق على ذاته ويحصر دائرة تلقيه.

غية الإطار ووظيفة الوثيقة :-

بالرغم من الارتجاجات الطليعية التى يمكن أن نلمحها فى "يقين العطش"، حيث تنتزل فى كثير من المواقف واللحظات المفصلية لمستوى الأداء الروائى المعهود من الكاتب، وتناقش القضايا الساخنة بأبعادها المختلفة عبر تعدد الأصوات والأقوال، ومن أهمها انبثاقات الجروح الطائفية فى صعيد مصر، بالرغم من هذه العناصر المساعدة على متابعة تماسك الخطاب الروائى فإنها تظل رواية بلا إطار داخلى جامع لأطراف تشتتها النصى. تتكون من عدد ضخم من الخواطر والأفكار والاستطرادات والمشاهد دون حدث أساسى ينظمها فى نسق زمنى مترابط. تتحرك على رقعة المكان وفق ما يتراءى للراوى ولا تخضع فى منطق الزمان إلا لعملية الكتابة ذاتها وتراكماتها المتتالية. بوسعك أن تقطعها من أية نقطة تشاء وتعيد الالتحاق بها عبر أية صفحة تريد. لعل خيطا رفيعا من المادة القريبة من عجينة السيرة

الذاتية، والمضمخة بعبق العشق الشبقى وتجلياته المحولة بأشكال مجازية متنوعة، لعل هذا الخيط أن يمثل غلافًا شفيفًا يعوض التأطير المفقود، بالإضافة إلى متواليات اللغة وتداعياتها الطبيعية وعمليات التناص الداخلية فيها مع منجز الكتابات السابقة. لكن هيكل الأحداث في هذا السرد الحدائى لا يسمح بنهوض وحدة موضوعية كبرى، مما يجعلها رواية تعتمد على الانهمارات العفوية بقدر ما تفتقد التخطيط العمرانى، وإن كانت تحشد طاقة شعرية هائلة لتعويض ذلك.

وإذا كنا نلاحظ أن إدوار الخراط فى أعماله السابقة تميز بفرادته وطليعيته وهو يوثق لحركة روحه ونمو وعيه الجمالى بالوجود، ويقرن ذلك بالتنظير المحايث لفنه التجريبي الخلاق إلا أن القفزة التى يصطنعها فى هذه الرواية الأخيرة كبيرة، لأنه ينتقل إلى محاولة القبض على لون من الوعى التاريخى الجمالى باشتعالات الفتنة الطائفية فى المنيا وأبى قرقاص. يحكى بالتصوير البطئ والمعلومات المطولة التفصيلية قصص الجماعات وما فعلته بمناسبة "كازينو نانى" والشقة ذات الباب الاليكترونى، ويقص عمليات حرق الكنائس وتدمير المحلات القبطية. يجعل رامة هى التى تحكى كل ذلك فى جلسة مسترير - راوى عدة مرات. ومع أنها تراجع ما كتبه "جمال حمدان" عن "ثنائية المسلمين والأقباط، وهى ليست إلتواشجا وتوحدا؛ الأصل الإثنولوجى، الأوضاع الاجتماعية التوزيع السكانى، ذلك كله يثبت أن الأقباط هم من صحيح الكيان المصرى وأنهم كتلة رصينة من جسم الأمة، شديدة التماسك فيه والالتحام به". ومع أن الراوى يعلق رافضا هذه الثنائية التى تقتضى تمييزا زائفا ومضللا لأن الجذور واحدة، ومع أن رامة تذكره بالروح الأممية العتيدة أيام الحلقة التروتسكية الغابرة فى الاسكندرية حينما لم يكن "ضيق الوطنية" - مما يجعل المسافة بين الكاتب والراوى أضيق - مع كل ذلك

إلا أن هوس التوثيق التفصيلي الذي يشغل قلب الرواية يوشك أن يمثل "جرثومة" خطيرة، قد أصابت أكبر البرامج الإبداعية حصانة وتأييدا على العدوى الإجتماعية المباشرة. وما يهمنا في هذا السياق هو أن كمية المعلومات التاريخية المدونة عن الوقائع الآنية لم تنتظم في نسق روائي مقطر ولم يتم تصفيتها بشكل رائق تتخلل به نسيج الوعي العميق للشخص؛ صحيح أن بعض الفقرات الشعرية تحاول تغييب هذا الأثر المباشر وتلقى بنا في لجة بعض الألاعيب اللغوية التي تشف عن افتتان الكتابة بذاتها بشكل نرجسي إلى جانب اشتغالها بكتابة الفتنة إلا أن العناصر التوثيقية المباشرة تمثل شرخا حادا في خطاب الكاتب الروائي المنحوت.

وإذا كان الملمح الأساسي في هذا اللون من السرد أنه يخلق منطقته الخاص وهو ينخلع من أطر الزمان والمكان، ليتكوم على عتبة الذاكرة العابثة المتقلبة، وينهمر في متتاليات الأقوال التي لا تبحث عن إجابة، ولا تتوجه لأحد، وإن فعلت ذلك فلشخصية واجبة تعتبر مرآتها "في عتمة غد غير كامل الوضاعة". كما يقول الراوي: "إلا أنه يقوم أحيانا بموقعه الأحداث بشكل بالغ الصرامة، كما يحدث عند تذكر اللقاء الأول في "جروبي ثروت" في سنة ١٩٧٠ كان كل شيء بينهما مفتوحا وقابلا للتغير، ولم يكن عبد الناصر قد مات بعد، وكانت البلد ترزح تحت جرمان قباس وإحباط صارم، لكنها كانت تموج بأمل مكتوم وقوى" هكذا يسجل الراوي في حطة طير نابشة في طين الماضي خلاصة رؤيته لهذه البدايات، وينثر أوراق ورده على جسد رامة الأنثى / الوطن / الأسطورة، فتساعد الأمكنة على تبين القصص. يلعب تشتت الأزمنة وفوضى توارداتها دورا مضادا في نقض غزلها. ينتشي صوت الرواية بهذا التناقض الحداثي المحسوب ويمعن في تجذيره. حيث يصبح الجسد قديسا وعاهرا، والوطن منتهكا ومعبودا والحياة ممسوكة

بالكلمات ومتجاوزة لكل طاقات اللغة. لكن نضارة أوراق الورد وعبقها
الفواح يصب في بؤرة الكتابة نوب عشق كلى للفن والحياة ينسكب في هذا
اللون من الشعرية الغنائية الجميلة.

السيرة الذاتية والوعى الفارط :

وإذا كان لنا أن نطوف على عجل ببعض الخواص الأخرى المميزة
لكتابة إدوار الخراط خاصة في "يقين العطش" فإننا نتذكر آخر تصريحات
"نجيب محفوظ" الأدبية عندما قال بنغمة شبه يائسة "إن الروائيين الآن لا
يكادون يكتبون سوى سيرتهم الذاتية" ولعل هذا يصدق بأشد ما يكون الصديق
في كتابة صاحبنا الكبير. مازال يستخرج ذاته بعد أن استبطن العالم كله.
يرتفع من مجرى سيل التوثيق المباشر إلى ذروة السؤال الفلسفى العتيق عن
ماهية الوجود، يريد له أن ينسكب في "البانيو" مع جسد رامة، يقول لها -
"وهو يحيطها بذراعيه، تلف ساقاه بفخذيها :

- هل أنت هنا ؟ هل أنت موجودة.

- يا خبر ، يا حوستى .. كل هذا وأنا غير موجودة عندك.

- نعم ، سؤال الأساس ، نعم ، نعم ، موجودة، وحياة النبى موجودة،
وجودا لا ينقضى أبدا . من ؟ من هى التى توجد؟ من هى التى كانت وستظل
أبدا موجودة؟".

فى هذا الفصل يتحدث الراوى عن القناع الأبنوسى الأسود الذى ظل
يرأوده منذ طفولته، ويستغرق فى مشهد فلسفى وعر عما يشبه الماهية
والوجود، لكنه يريد أن يدمجه فى نسيج رؤيته لذاته ورامته فى توهجهما
الجسدانى، فيظل مفارقا نسبيا للحدث وبعيدا عن اعتصار حقيقه، يظل لاصقا
بالرواية بفعل إرادة الكتابة لا بفعل النمو الباطنى العميق المورق للنص. على

أن هناك لمحة أخيرة في "يقين العطش" هي تشبعها المرهق بدرجة عالية من الوعي النقدي الفارط، تحاول أن تقول كل شيء، حتى ما يأتي عادة بعد التحليل النقدي، أن يقدم مثلاً مصادر شخوصه الإبداعية، يقول عن رامة "من تجسد غير ذاتها بالطبع؟ هل هي تجلّ أخيراً لإستير امرأة خالي التي نمت على فخذيهما الكبيرتين الدافئتين وأنا في السابعة، بعد أن رأيت الموت لأول مرة ينقض على جسد بنت يانعة ألقت بنفسها من نافذة مدرسة البنات أمام بيتنا في غيط العنب. هل هي تجسد للأسطوري وللخالد؟ ألم أقل لك يا رامة إن الأسئلة لا تنتهي؟ ومع ذلك فهي الأسئلة الكبيرة والقضايا الأساسية تعالج والإجابات الحقيقة يشار إليها بالإحياء أو بالإيماء، ويبقى كل شيء بلا إجابة ولا أمل". ومن الواضح أنه بالرغم من الاستدراك الأخير فإن خطاب الخراط الروائي مترع باليقين المحفوف بعدد ضخم من الأسئلة والأجوبة. مفعم بوعي شقى مسرف على نفسه وعلى قرائه. يدور على أرض خاصة به لا تشبع أفق انتظار كثير من القراء الضجرين، لكنها تتغرس بجذورها في فتنة الكتابة وهي تناوش آخر فتن مجتمعتها المحترق بقدر كبير من اليأس والتوق للخلاص. ثم تلوذ بعد ذلك بتعويذة الحرف العربي لتمارس معه نمطا من الوصال العقيم في هذه التعويذات البديعة السحرية، كي تكتمل فتنتها اللغوية وتتدفق طاقتها الشعرية الرفيعة.

"شرف" صنع الله إبراهيم :

من الجسد إلى العالم المخترق

كلما أمعن صنع الله إبراهيم في تطوير مغامراته الإبداعية الوثائقية، اكتسب دهاء مضاعفاً، وقدرة على تنمية تقنياته الفنية المتراكمة. رواية "شرف" التي أصدرها مؤخراً في القاهرة تشهد له باكتمال الصنعة واستحصاد الأدوات وعرامة الرؤية. إنه يمتلك وعياً خارقاً وشقياً بمستجدات الحياة في مصر، وحساسية نفاذة، توشك أن تكون مرضية، لتقلباتها الأيديولوجية القاسية. ينطلق هذه المرة من قلب العاصمة المتجسد في شاب مطحون، من أسرة نموذجية في توسطها وسوء حالها، تستوقفه بشدة "فاترينات" الأحذية وأطقم الملابس مع سيقان الفتيات المترفة في السيارات الفارهة، قبل أن يصبطاده أجنبي أشقر بدعوة على السينما والبيت، ومحاولة مجنونة لانتهاك عرضه تنتهي بجريمة قتل دفاعاً عن النفس. في هذا النموذج العجيب في عفويته وبساطته نعثر على "أيقونة" الرواية. "شرف" - اسم التدليل لأشرف عبد العزيز سليمان - هل يمثل الجيل الثاني لرئيس جامعة عين شمس الأسبق العنيد، في الواقع السياسي المعاصر الذي حاول أن يسبح ضد التيار فوقف ضد السادات شخصياً ممثلاً في زوجته فجره طوفان المعونات الأمريكية؟ على أية حال؛ كثيراً ما نجد الخط المقيصود في الرواية بين الأسماء الواقعية والمتخيلة.

... شرف شاب منزعج الأجنحة والأحلام، يصبر والده على قهره يومياً بقائمة المتطلبات التي يسردها عليه.. فمتوسط إنفاقهم الضروري ثمانمائة جنيه من راتب لا يصل إلى نصف هذا المبلغ، وتصر الحياة من حوله أن تغريه بالشباب والجنس والمتعة فلا يجد سبيلاً لأي إشباع مشروع. وعندما

يقع فى شبكة الأجنبى الفاتك يتعين عليه أن يقبل دفعة واحدة بانتهاك هويته، أو ارتكاب أقصى الجرائم عنفا ودموية.

يقول الكاتب فى الفقرة الأولى من الرواية إنه "كان مبرمجا بجيناته الداخلية والخارجية لما وقع له من الأحداث". لكن المهم فى هذا المنظور الطبيعى الحتمى هو أن فاعلية الجينات الخارجية - لو صحت هذه التسمية - أقسى وأشد من الداخلية. فالحياة المصرية المعاصرة تضع الشباب فى مآزق حقيقية، تطرحهم على المعادلة المستحيلة : كيف يحتفظ لشخصيته بتوازنها، وتطلعاته لإمكاناتها المشروعة وقد أطبقت على عنقه ضرورات الحاجة الداخلية والعدوان الخارجى؟ من هنا نجد أن منطلق الرواية يعد تجسيدا حيا لأيقونة مخيفة، هذه القاهرة المسحوقة تتحول فى منظور الكاتب - تحت الضغط والانتهاك - إلى شرف سجين وبراءة منهوبة، فى محنة أخلاقية تعكس ذروة حالة الامتهان الإنسانى والاقتصادى، وتأتى الخاتمة - كما سنرى - لتعزز هذه الرؤية، بما يجعل البداية المكثفة الرامزة استجابة خلاقة لصورة النص وهو يتشكل فى وعى الكاتب ويحدد مسار دلالاته أكثر مما ينبغى.

لا نستطيع أن نمضى طويلا فى صحبة شرف، دون أن تشرع الأسئلة الجارحة فى النشوب فى أذهاننا، فقد اقترنت عند نشرها منجمة فى مجلة "أخبار الأدب" المصرية بقضية علاقتها القوية بنموذج آخر هو مذكرات "الزنزانة" للكاتب فتحى فضل. ومع كثرة المقارنات التى أجريت والمشاهد المتشابهة التى حلت فى العملين فلا بد لنا من استجلاء حقيقة هذه العلاقة ومداها ووظائفها بإيجاز، قبل أن نمضى فى اكتشاف عالمها وتحديد طبيعة تفسيرها للحياة العربية المعاصرة فى مصر. وهنا يتعين علينا أن نتذكر الملامح التالية :

أولاً : لم ينكر صنع الله إبراهيم قراءته للمذكرات السابقة، بل اعتمدها أول وثيقة أشار إليها في نهاية روايته، على طريقته في سرد المواد الأولية والجهود المساعدة التي أعانته في تحضير روايته. وهنا نواجه سؤالا ملحا: إلى أى حد يمكن الترخّص في اعتبار مذكرات شخصية وأدبية مادة مبدولة في الطريق، من حق الكاتب أن يعيد استخدامها إلى جانب مواد أخرى يستقيها من خبرته المطولة بنفس المجال وقراءته عنه وتأملاته في شئونه؟ هل هي مجرد شهادات تسجيلية لوقائع مباشرة مثل الوثائق التاريخية القديمة والحديثة التي يراجعها الكاتب أم أنها أعمال إبداعية تكون هيكلها في مخيلة الكتاب وأصبحت تنتمي لعوالمهم بحيث يعتبر أى اقتباس منها - على سبيل التناص - استعارة فنية وليس سرقة مدينة، نتيجة لاعتراف المقتبس من ناحية ولزيادته عليها من خبرته الحميمية ورؤيته الذاتية من ناحية أخرى؟

ثانياً : هل نجح صنع الله إبراهيم في خلق سياق جديد - خاصة في الفصول الأولى من روايته يجعل إعادة تجسيد عالم السجون المصرية بقبحه الشديد ولا إنسانيته الفاضحة، بتفاصيله المرهقة للعقل والوجدان ضرورة تثري تجربة القارئ؟ وإذا احتكمت إلى خبرتي الشخصية في قراءة "شرف" بعد "الزنزانة" فقد شعرت أن ما قام به فتحي فضل من تسجيل دقيق وحرفي لدقائق السجون وأوضاعها قد أشبع فضول القارئ إلى درجة البشم والاشمئزاز، مما جعل إلحاح صنع الله في الفصول الأولى على استعادة هذه التفاصيل وتتميتها بمشاهد أخرى من مصادره المباشرة أكثر مما تطيق حساسية القراء التي تصل لدرجة الغثيان دون أن يترتب على ذلك تعديل جذري في موقف الاستنكار. بيد أنه يمكننا أن نعتبر هذا اللون كله من الأدب "التوثيقي" "أدب قضية"

يشارك دعائها في تبادل المعلومات والخبرات وتكرارها حتى يطلع عليها من لم يسبق له أن "حظى" بمتعة قراءتها من قبل. وهذه هي رسالة الأعمال التوثيقية التي تتجاوز الوظائف الجمالية للأعمال الإبداعية اكتفاء بنبل هدفها الإنساني الأصيل.

ثالثاً: إذا كان وصف السجن بمفارقاته وعجائبه هو الأفق الأخير للمذكرات المحدودة المدى، فلماذا يجعله صنع الله إبراهيم محور الفصول الأولى من روايته، مع أنه يطمح لاستيعاب شبكة المتغيرات الأيديولوجية والاقتصادية في نسيج المجتمع المصري؟ ألم يقع فريسة لغواية هذه المادة، ولم يستطع مقاومة الرغبة في امتلاكها. هذا الافتتان بما فعله الغير أوقع المؤلف الكبير في مأزق فعلى نتيجة لتساهله، وأتاح الفرصة للشبهات أن تتوش عمله مع أنه ليس بحاجة حقيقية لذلك، فطالما عكف على صناعة مواده الأولى ولم يعتمد على العناصر سابقة التجهيز كما فعل في "نجمة أغسطس" و"بيروت بيروت" و"ذات" وغيرها.

ولكن المشكلة تكمن في هذا الحس التسجيلي الطاغى على منهج صنع الله إبراهيم الإبداعي، والذي سبق أن ناقشته فيه بجدية بمناسبة روايته السابقة "ذات" حيث اعتمد هناك على اقتطاع أجزاء متناثرة من أقوال الصحف، وإعطائها دلالات جديدة بالمونتاج والتركيب والتكثيف. أما هنا فقد نقل بعض المشاهد والأوصاف التي سبق لغيره إيرادها دون أن يقوم بإجراء فني يبقى على نسبتها لأصحابها، كما يفعل المخرج السينمائي مثلاً عندما يدمج مشاهد بالأبيض والأسود في سياق فيلم جديد ملون، فيقوم بتغيير الضوء بمثابة الإشارة للدمج. ولست أدرى أية تقنية كان يمكن أن تسعف "شرف" غير التنبية التوثيقي في النهاية. هل كان بوسعها أن يجعل بطله يسترجع

مذكرات الزنزانة في وعيه بعد قراءتها ويطرح عليها ملاحظته الشخصية،
أم أن مبدأ "كل الصيد في جوف الفرا" هو الذى جعله يستحل امتلاك المواد
السابقة التصنيع؟

لكننا لا نكاد نتجاوز هذا التوافق الموضوعى الباهة حتى ندرك سعة
الهوة بين مستوى العاملين، فكاتب المذكرات يجتهد فى رصد الحالات
المنظورة وتسمية الأوضاع وتوثيق الحركات. أما الروائى القدير المتمكن
فهو يحشد فى عمله الديناميكى عددا من آليات الوصف والتمثيل والتخييل
يستوعب به ثنيات الحياة وبواطنها ومضاعفاتها. فعالم اليقظة يقابله عالم
الأحلام والكوابيس. ودرجات الذنوب تتوازى معها طبقات السجائين
وأوضاعهم. والجديّة الناجمة تقابلها الفكاهة اللاذعة لهؤلاء البشر الذين
يجدون دائما سبل التعالى على القهر وتحقيق درجة دنيا من الاعتزاز
الإنسانى بالذات. كل ما يدور فى الخارج من كدح للعمل وتوق للهجرة فى
سبيل الرزق وأحلام للمستقبل يجد صداه فى هذا الجحيم البشرى الذى يوازى
عقاب الحشر ويرهص به. لكن هذه المادة كلها لا تقدم من منظور زمنى
مسطح أو أحادى الاتجاه كما يحدث فى المذكرات البسيطة، بل تتداخل فيه
الأزمنة الداخلية والخارجية والحركات الناجمة عن حالات الاسترجاع
والاستباق والذكرى والتأمل؛ مما يسفر عن تشكيل نسيج روائى متشابك
ومعقد ومفعم بالدلالة، مما يجعل كثافة هذا النسيج أشبه بالسجاد الوثير الذى
تقاس قيمته بعدد العقد التى يحتويها كل سنتيمتر مربع منه، وليس بما يغطيه
من مساحات الأرض أو الموضوعات. وهنا نلاحظ أن صنع الله إبراهيم
يصب فى روايته عددا ضخما من الحكايات والنوادر والذكريات
والملاحظات التى لا يمكن أن تتجمع فى ذاكرة واحدة لأى إنسان فرد؛ إنه
يختزل حياة المجتمع المصرى بأكملها فى هذا العقد التسعين لتمر أمام أعيننا

من ثقب السجن وذاكرة السجين، خاصة في أوضاعها المقلوبة التي يعتمد الناس إخفاءها والسكوت عنها، حتى لتصبح هذه الرواية وحدها موسوعة ضخمة لمبازل ومعاييب المجتمع المصري الحديث، تتقد بنيته الأخلاقية ومسيرته الاقتصادية والاجتماعية عندما تقلب "الجورب" إلى ظهره دون أن تخفى رائحته ولا الثقوب التي ترقشه، مما يجعلها أفدح "هجائية" أدبية لهذا المجتمع في العقود الأخيرة.

بنية المعلومات الروائية :

يبدو أن طول النفس بما ينجم عنه من غلبة الطابع الملحمي على الرواية، وغلبة الاقتصاد في الوصف، قد أوقع الكاتب في سلسلة من الاستطرادات المعلوماتية التي لا تخدم صلابة الهيكل الدرامي للسرد، فهناك إشارات كثيرة لعناصر لا ضرورة لها على الإطلاق. مثلاً في إحدى منعطفات الرواية ينتقل السجين من القسم الرسمي "الميرى" الذي يقتات فيه ويلبس على نظام السجن إلى القسم الأهلى أو "الملكى" الذي يتمتع فيه بالغذاء المنزلى. يبالغ الكاتب في إضفاء الأهمية على هذا الانتقال قائلاً: "الخطوات القليلة المؤدية إلى عنبر الملكية التي قطعها أشرف برفقة حارسه حاملاً متاعه المؤلف من كيس ونمرة كانت مصحوبة بموسيقى من النوع الذى رافق جنرالات إسرائيل وهم يجتاحون الأراضي العربية، أو الدكتور ثابت محفوظ عندما انتقل إلى قصره المشيد على ترعة المنصورة. مع الموسيقى مشاعر مختلطة لا بد عرفها كل من صعد من القاع بطريقة مفاجئة، خاصة وأن الانتقال لم يكن سلساً على الإطلاق، إذ شابته السلبيات فى خطوط الإمداد".

ومع بروز النبرة الساخرة بوضوح فى هذا المشهد فإن الإشارة إلى الجنرالات الإسرائيليين يمكن هضمها وتصورها، أما الدكتور ثابت محفوظ الذى لا يكاد القارئ يعرف أنه من نزلاء السجن فالإشارة إليه مبهمة معماة، فى إطار سياق طبيعى صارم يجعل السلوك البشرى محصلة رياضية مكشوفة، فالعالم لديه كتاب مفتوح مفعم بالقبح فى الدرجة الأولى، لا يترأى على سطحه أى مظهر لجمال الروح ولا تلمع فى ثناياه أية قيمة حقيقية؛ فالفتى الذى يقضى عمره فى السجن لأنه دافع عن شرفه يصاب هناك بمن يحاول أن "يسخمطه". وهى عبارة مصرية قديمة تعنى المواقعة - كى لا تكون لديه فرصة الاعتزاز بأية بطولة، ومع أنه لا يصيب غرضه تماما فإنه يتركه - على حد تعبير الكاتب فى منتصف الرواية - "فى منزلة بين المنزلتين" تعبيرا عن تلوث الحياة واختلال منظومة القيم..

وهنا نلاحظ أن بيئة السجن هى "مخزن الميكروبات الاجتماعية" مما يعنى أن التركيز عليها يتضمن قرارا مسبقا باتخاذ موقف هجائى فى أية بقعة من العالم. لكن نوع الميكروب له دلالة صارخة على طبيعة المجتمع ذاته، مما يجعل مئات القصص المدرجة فى الرواية تكتسب طابعا نموذجيا كعينة على أدواء مجتمعنا فى هذه الفترة يتم رصدها بعين الموثق الخبير، حيث يقف خلف كل شبح يترأى فى ردهات السجن ملمح اجتماعى وتاريخى. مثلا؛ هذا هو المهندس "سامح" - لاحظ مفارقة الاسم - الذى يعمل فى شركة الألومنيوم والمتزوج من زميلته قد أطلق لحيته ونقب زوجته ثم تركا العمل لتكفير المجتمع ولزما البيت، ومشكلته كما ترد فى النص أن "عندهم بنت سنها انتاشر سنة، حبوا ينقبوها مرضيتش".

قاموا حجزوها فى البيت ومنعوها من الخروج والمدرسة. فضل حبسها مدة والبنت راسها وألف سيف أنها منتقبش. واحد صاحبه قال له إن

عليها أرواح من نوع ما يخرجش إلا بالضرب، نزل وأمها ضرب فيها بخرطوم بلاستيك. سأله شرف : وطلعت الأرواح. أجاب : لا، روحها هي اللي طلعت" ولا شك أن مثل هذه القصة قد أخذها صنع الله إبراهيم من صفحات الحوادث المنشورة، ربما بالأسماء ذاتها، لكنها عندما تروى هكذا لا تستحيل عملاً أدبياً، تظل محتفظة بطابعها الإخباري المختزل والمشوّه لحركة الحياة والمجتمع، لأنها ليست مفرودة وسط منات الحالات الطبيعية بالحجم الحقيقي. هي شديدة الجفاف قد احترق منها ماء الوجود حتى انبعث دخانها وأزكمت ريحتها الأنوف وانتهت إلى السجن، بل إن حصار الجرائم في السجون مؤشر لعافية الجسد الاجتماعي لتخلصه من أدرانها. فإذا كان الأدب تمثيلاً للحياة وتعميقاً للوعي بمنظومة القيم الإنسانية فيها فإن هذا النوع من الفن الطبيعي الذي يعمد إلى إبراز تشوهاتنا ومظاهر القبح فيها يعكس الصورة السلبية السوداء لها، وعلى القارئ أن يقوم بحركة التفاف تخفف من إرهاقه الوجداني؛ وذلك بتشغيل مخيلته حتى يتصور الوجه الإيجابي الوضي للمجتمع الذي نفّض عن كيانه هذه البثور المتقيحة وألقاها في بؤرة العقاب. بدون هذه الآلية من ترجمة الدلالة يصبح الأدب ثقيل الوقع على القارئ ومضللاً له في الآن ذاته، لأنه يوهمه بغير الحقيقة وإن لم يفعل سوى عرض مشاهد متقطعة من الواقع، لكنها غير دالة على كيانه الكلي الشامل.

مفاصل الرواية :

ليس لرواية "شرف" بنية زمنية بالمعنى الدقيق للكلمة، مع تراكمها وتعدد نسيجها كما رأينا، فهي تعتمد على زمن القص الذي يعد مقياس الحجم بالصفحات، وهي تربو على ٥٤٠ صفحة، لكن حكايتها الأساسية مجرد جوف كبير فارغ، يتضمن آلاف البيانات والمعلومات، ويحيطها بغلالة رقيقة

مثل لحم البطن تتمثل في منظور أشرف والدكتور رمزي وما يتناهى إلى سمعهما في السجن من أقاويل وإلى بصرهما من مرئيات. فهما راويان لأقطان لا يفعلان سوى سماع الكلام أو كتابته. والتراتب الذى يقوم بين أجزاء العمل نتيجة لذلك لا ينجم عن قانون السببية المتحكم فى وقوع الأحداث، بقدر ما يخضع لنظام التجاور المكانى العرضى. بوسعك أن تقرأ الفصول بالترتيب الذى يعجبك دون أن يخل هذا كثيراً ببنية الأحداث - إن كانت لها بنية - إذ هى مجرد شذرات ومعلومات لا تخضع لهيكله فنية - من هنا فإن مثار القوة فى هذا السرد يعتمد على نوعية المعلومات الواردة فيه، لا على النظام التقنى للرواية.

لنقرأ مثلاً حديث شرف عن شخصية غريبة هى الشيخ عصام، ما أكثر المعلومات التى جمعها صنع الله عن الجماعات وفصائلهم وأحوالهم، مما يجعل الرواية بحثاً اجتماعياً نافذاً وحاشداً. حيث ينتقل هذا الشيخ من جماعة لأخرى، لنقرأه وهو يستعرض معلوماته عن كبار رجال الداخلية قائلاً: "كان الشيخ عصام يحتفظ بأرشيف كامل لكبار موظفى الداخلية من أول تاجر فى إنتاج السجون وزميله الذى خرج من الوزارة بعشرة ملايين جنيه من وضع اليد على الأراضى. والثالث الذى كوّن شركة أمن ضمت أربعمائة من قيادات الشرطة ولم يدفع فيها مليماً واحداً مكتفياً باسمه. إلى من أعد مشروعاً وهمياً لإسكان الضباط ودفع من صندوق الشرطة ٤ ملايين جنيه ونصف لمكتب استشارى واشترى متر الأرض بسعر ٣٠ قرشاً وباعه بـ ٤٣ مليوناً جنيه للضباط و ١٥٠ مليوناً للمستثمرين. وزميله الذى شارك بعدة ملايين فى شركة صرافة وشركة تسفير عمالة للخارج، وطبعاً فى شركة الأمن إياها. والثالث الذى اختلف مع زميل له على عمولة صفقة سلاح فهاجم بيته بالصواريخ" هذه المعلومات لا يتم تقطيرها روائياً، ولا توظيفها لخدمة أى

حدث. وإنما هي مجرد تكديس لبيانات موثقة من مصادر صحفية يتم حشو الرواية بها دون مراعاة للطبيعة الفنية أو الجمالية.

فإذا تصورنا أن الرواية تتضمن ثلاثة أقسام لا تختلف فيما بينها إلا في نوع المعلومات المقدمة في كل قسم أدركنا أن إطلاق اسم "رواية" على هذا العمل يعد من قبيل التجاوز المجازي أو الطليعي. فالقسم الثاني يتضمن أمرين : أحدهما أوراق السجين الآخر الدكتور رمزي نصيف بقصاصاته ومذكراته، والثاني عرض مسرح العرائس الذي أقامة المساجين في ذكرى انتصار أكتوبر مما يعد تنويعا في الشكل.

القسم الأول استعراض مخيف لاقتصاديات العالم الثالث وأرقام الشركات الكبرى وسياساتها في ابتلاع الدول والتلاعب بالأسواق العالمية. وهنا يتبين أن ما بدأه صنع الله إبراهيم في رواية "ذات" من استخراج المقطّفات الصحفية والتقارير الدولية والتعليقات المحلية في المدونات الإعلامية المعاصرة قد أخذ يتفاقم لديه ويشكل مصدرا مباشرا للكتابة المتضخمة عن مختلف أنواع المشكلات السياسية والدولية والاقتصادية. والذريعة الروائية لذلك هي أن كل هذا الركام من المعلومات يمثل كيس الدكتور رمزي وأوراقه التي يحتفظ بها في السجن إلى جانب مذكراته الشخصية التي تحمل عنوان "مسودة الدفاع" وهي في الواقع سيرة حياته التي تعود بنا نسبيا إلى مناخ القص وتخفف من ثقل البيانات الجافة. نجد فيها صورة لافنة لوضع المواطن المصري القبطي على وجه الخصوص في إقامته وترحاله وإشكالاته. هنا ينفصل السرد عن صوت "شرف" ليتسع برحابة منظور رمزي وعمق تجربته في العمل بإحدى كبريات الشركات العالمية في الدواء ورئاسة مكتبها في المكسيك أولاً؛ حيث يقدم صورة بانورامية عريضة وموثقة لعالم أمريكا اللاتينية، ثم في مصر بعد ذلك حيث

يحاول تجنب وطنه استغلال وجشع الشركات الأجنبية الكبرى فتكون النتيجة هي تعاون مساعديه من المصريين، وعلى رأسهم لواء شرطة سابق يعمل في أمن الشركة - للزج به في قضية رشوة. ولا يصبح هناك مجال للربط بين هذين المدارين سوى المجاورة المكانية في السجن فحسب.

المسرحة والنهائية المبتورة :-

ليس من الضروري أن نعرف إذا كان صنع الله إبراهيم يستخدم الكمبيوتر في تخزين واستدعاء المعلومات التي تحتشد بها روايته أم لا، فهو على أية حال يمتلك حاسة الأرشفة الفائقة. وقد استطاع أن يطوع البنية الروائية قسراً لتصبح قالباً يصب فيه أكبر حجم من المعلومات عن التنمية المصرية المعكوسة سلبياً والاستغلال الدولي البشع. لكنه لم يلبث أن قام بتطويع جنس أدبي آخر لهذا الهوس المعلوماتي الأيديولوجي الحاد. إذ ابتدع لعبة العرائس في السجن، وجعل الدكتور رمزي المدرب في المساعدة في إخراج مشاهد القداس بالكنيسة، يخرج في الرواية مشهداً ليستغرق مائة وعشرين صفحة - أي حجم مسرحية كاملة من عدة فصول - يقيم فيه حواراً بين مجموعة من العرائس الممثلة لرؤوس الاستغلال المحلي والأجنبي وعدد من المتفرجين، اعتماداً على التقليد البورسعيدى الذى درسه صديقنا الدكتور طلعت شاهين فى إسبانيا، وهو يقضى بتوظيف طقوس الاحتفالات الشعبية فى عيد القيامة وشم النسيم واستغلاله من جانب أهالى الثغر المصرى لصناعة تماثيل للجنرال الانجليزى الشهير "النبى" ومحاكمتها وإحراقها فى النهاية فى جو من الجذل الاحتفالى والحبور الدرامى فى الآن ذاته. وهو تقليد يشبه ما يدور فى مدينة "بلنسية" الإسبانية من صنع التماثيل الكاريكاتيرية للساسة والشخصيات العامة والاحتفال بها فى مواكب كرنفالية باذخة قبل إضرام النار فيها فى منتصف الليل فى طقس وثني مذهل يجمع

بين نشوة الفن الشعبى وعردة السياسة اليومية. المهم أن صنع الله إبراهيم يستعرض فى هذه المسرحية المطولة - والتي تقتصر على مجرد الحكى دون أى نظام درامى، كل أنواع الأحداث التى مرت بها مصر من سياسية وعسكرية واقتصادية وتعليمية ودينية، على لسان العرائس التى تتلقى التهم ولا تستطيع الحيلولة دون مصيرها الأخير. ويكفى أن نستعرض من هذه الحوارات المطولة ما يقوله أحد المتفرجين للدلالة على حالة الاستلاب والتبعية التى يعيشها الإنسان فى حياته اليومية :

"الواحدة منها يستيقظ فى الصباح على منبه يابانى

ويغسل وجهه بصابون فرنسى

ثم يحلق ذقنه بفرشاة صينية وماكينة انجليزية

ويغسل أسنانه بمعجون أمريكى

ثم يتناول إفطاراً من جبن دمياطى صنع فى الدانمارك

ويشرب شايا هنديا أو سيلانيا

بعد أن يضيف إليه لبنا جافا من فرنسا أو سويسرا

ثم يرتدى ملابس بسيطة : قميص أو بنطلون على المودة القادمة مع الرخصة من فرنسا أو إيطاليا

وفى العمل يرتقى مصعدا بلجيكية

ويشرب فنجان قهوة برازيليا، أو سفن أب أو كوكا كولا

مع سيجارة مالبورو أو روثمان

بعد أن يشعل التكييف التايوانى أو اليابانى

ويتحدث فى تليفون سويسرى

ثم يبدأ العمل مستخدماً قلماً فرنسياً أو يابانياً ... الخ"

ومع ما فى هذا السرد المعلوماتى المسرح من مرارة - أو حلاوة -
الواقع التاريخى المعاصر وارتباط جوهرى بالبويرة الأيديولوجية التى تدور
حولها الرواية، وتتمثل فى إدانة حركة المجتمع بكل أنشطته، إلا أن هذا
الطوفان المتدفق من المعلومات لا تجرى عليه عملية تأديب بأكثر من
الصياغة. فهو لا يتحول إلى نظام مسرحى يمتلك ديناميته الفنية أو حركته
الداخلية المحكمة. ومن ثم تصبح العرائس وسيلة أخرى لتفريغ شحنة الدلالة
الهجائية للتاريخ الإنسانى المعاصر.

فإذا عدنا للفصل الأخير من الرواية بعد مسرح العرائس وجدناها تعود
لتحكى ما حدث فى السجن من منظور أشرف مرة أخرى، لكنها تنتهى
بطريقة مبتورة ومثيرة للدهشة. فقد شعر أشرف بمغص حاد، وأعانه صديقه
سالم الذى كان قد تحرش به جسدياً ثم أثر صداقته على أن يستحم قبل أن
يعرض نفسه على طبيب السجن. وآخر سطر فى الرواية يحكى عن أنه بعد
حلاقة ذقنه وتنعيمها أخذ فى تنظيف شعر ما بين فخذه. ثم تفاجئنا عقب ذلك
كلمة "تمت" دون أن تكتمل رواية ما حدث. الأمر الذى يدفع القارئ مرة
أخرى لفهم هذه الإشارة باعتبارها دلالة على استعداد أشرف للتنازل عما
دخل السجن بسببه، مما يكمل دائرة العبثية السوداوية ويبرز فكرة
الأيقونة الروائية عن هذا الشرف الضائع من الخاص إلى العام ومن
الجسد إلى العالم.

حدائفة البساطى فى ساعة مغرب

إذا كان علماء النفس والتربية يقولون إن السنوات الأولى من عمر الإنسان هى الحاسمة فى تشكيل وعيه بالعالم وتثبيت معطياته وتكوين مخيلته فإن الإبداع الأدبى نموذج فادح على صحة هذه الحقيقة. ينشأ الفنان فى البيئة الريفية الأولى سنوات صباه اليافع، ثم يهجرها إلى المدينة التى تشهد شوارعها ومكاتبها تقلبات شبابه ورجولته ومعظم سنى عمره لكنه كلما شرع قلمه المبدع وأغمض عينيه يستجلى صور الكون تراءى له أطياف الأيام الأولى بصفاء غامر وحلاوة فائقة. تظل أعوام الطفولة هى المنبع العذب لذاكرته الإبداعية، تتخلص من شوائب المتغيرات لتستقر على أوضاعها المتبلورة الأصيلة.

محمد البساطى فنان بالغ الصدق والتمكن، يعرف كيف يستخلص من عفاء النسيان مظاهر الحياة الأولى، يدون حركتها بخطوط صريحة قوية، لا يدخل كثيرا فى حشو الخواطر والآراء. حسبه أن يسلط الضوء البارد على شخوصه المحددة وهى تتحرك على رقعة ضيقة؛ لكنها مفعمة بالظلال والتفاصيل. تميل كتابته إلى توظيف الطاقة التعبيرية فى التشكيل التصويرى بأسلوب سينمائى خالص. عين الكاميرا هى التى ترصد الألوان والمساحات، الأفعال لديه متتاليات تمثيلية ترسم حركة الشخوص فى المكان. لا يكادون ينطقون سوى بالنزر اليسير الضرورى لكشف حركتهم. تخلق الكتابة بهذه الطريقة المقتصدة من اللباب الأيديولوجى والعاطفى الطرى، لتصبح مثل رغيف الخبز المقدد الناضج الذى توزعت النار بالعدل على سطحه الممدود. مجموعة "ساعة مغرب" الصادرة عن دار الهلال مؤخرًا نموذج قوى لهذا الأسلوب الحدائى المثير. ومع أنها تكشف عن هذا الولع التواق بالزمن إلا

أنها لا تقع فى أية انهمارات عاطفية رومانسية بل تفص جميع الزوائد والتعليقات لتبقى على جوهر الحركة المجسدة فحسب، تمعن فى تعرية المواقف حتى تكاد تبلغ درجة التجريد الذهنى المفرط. لتأخذ النموذج الأول من هذه المجموعة، وهو أطول القصص القصيرة وأكثرها حيادية وصفاء "أبا الحاج" - لاحظ حسن الإبقاء على المنطوق القروى بتداعياته النفسية والصوتية، مثلما فعل فى عنوان المجموعة - يرصد المشهد بتؤدة وتتبع دون شروح : رجل كهل يلتقط فتاة يافعة من ماء البركة ويرقد جسدها الطيع على الطين اللزج، يتم إضمار الفعل التالى، تتبعه بعد ذلك مثل ظله فى روحاته وغدواته، ينهرها كأنها قطعة، فى النهاية يسألها : "تكونى عاوزة تجوزينى؟ ضحكت فجأة : دارت حول نفسها مرتكزة على كعب قدميها ثم وقفت:

- أجوزك ؟ أجوزك إية يا با الحاج"

ولأنها تتراءى له فى كل مكان، لا نكاد نتيقن إن كانت جسدا حقيقياً أو فكرة شاردة تلح على ذهنه الكليل حتى يتمدد فى الفراش ويتحلق حوله أولاده وأحفاده ليغمض عينيه بينما تشب على قدميها لتتظر إليه.

ظهر المشهد وعدم التحديد :

لكن كاميرا محمد البساطى شديدة المراوغة والذكاء، فهى تعرف أشكالاً بلاغية مناورة، منها الإضمار والكناية والتلويح. توظفها عندما تلتف حول المشهد لتصوره من الخلف، كما يحدث فى القصة التالية "صبية" حيث تأتى المرأة "كل عام ونصف، وتكون فى أيامها الأخيرة من الحمل" تحمل الهدايا والأطفال إلى منزل أبويها وتتركهم رضعاً فيه، يقتاتون بلبن الغنز أو بصدقات المرضعات. لا يظهر لهم أب على الإطلاق. وعندما تتصحها أمها باستخدام موانع الحمل تقول إنها قد جربتها جميعاً دون فائدة.

لا نكاد نعرف شيئا سوى ما يترأى فى خلفية المشهد من صورة الأطفال وهم يشبّون دون أن يشبه أحدهم الآخر. هذه هى "الكناية" المركزية عن طبيعة الأخوة التى تربطهم بالأم فحسب، باستثناء بنتين توأمين. فى المرة الأخيرة من رحلة "التفريغ" تأتى المرأة شديدة الهزال، "وجهها متآكل بارز العظام، وقد بان شعر أبيض بجانبى رأسها بعد أن ذهبت آثار صبغة الحناء. وقالت أمها العجوز إنها حتى بعد الولادة ظل وجهها كالليمونة. وتختتم قائلة : أعطتني عنوانها. الورقة ضاعت منى. ستأتى، وأين تذهب؟" عندئذ يستطيع المتلقى أن يبني فى خياله وجه الصورة المضمرة لحياة غانية فى المدينة ومصيرها المعهود حين لا تعود إلى مخزن الأطفال السرى فى القرية. لا يدهش القارئ كثيرا لما يتكشف عنه القص من طرف خفى، لأنه ينأى دائما عن البوح والتصريح والتسمية. يكتفى بالإشارة اللافتة ثم يؤثر الصمت البليغ؛ عندئذ تتجلى الصورة دون أن تتقلب على وجهها الآخر.

من هنا يترأى لنا شئ هام فى معظم قصص المجموعة، هو "عدم تحديد المعنى" وهو يختلف عن الغموض أو الإبهام، إذ يؤدى إلى قيام أكثر من احتمال دلالى يتعين على القارئ أن يختار بعضه طبقا لوعيه وقدرته على التأويل. بينما يؤدى الغموض إلى إبهام المعنى والتباسه كلية. هذه الخاصية عنصر جوهري فى أدب الحداثة يميزه عن التيارات السابقة عليه. حيث يعزف عن التصريح المباشر ويتقاعص التصاعده المقاطعة. لا يخضع للتصنيف المسبق للحياة والحكم التهنائى على أفعالها، بل يدعو إلى إعادة النظر دائما فى فهم بداخلاتها وأوضاعها الجديدة عن طريق "عدم التحديد" على وجه الخصوص.

ولنأخذ نموذجا آخر شديد الإيغال فى هذه الخاصية الحداثية الحميمة، قصة "ساعة مغرب" التى منحت المجموعة اسمها الشعرى الموسوم. تدور

بصوت راوٍ من مجموعة شبان يصل تعدادهم إلى أربعة. لا تستغرق سوى ثلاث صفحات مكتوبة، ومع ذلك ترسم بريشة فنية ماهرة وماكرة ظلال أرملة قروية رحل عنها زوجها في الحرب فأخذت تتردد إلى "عشة" مقامة في حقل الخضروات بطريقة سرية. يتناوب على لقائها بانتظام الشبان الأربعة بينما يراقب الباقيون المكان. يصف الراوى نوبته فلا يجيب عن أى تساؤل فى وعى القارئ، كل ما يتجسد فى الموقف المتكرر هو حركة الظلال وسريتها واختفاء الطابع الرومانسى الذى كان يغلب على الأدباء وهم يصورون لحظات الغروب بروائجها وأشجارها فى القرية المصرية.

نحن هنا حيال عالم جديد وفريد، فيها صبيانية وجسارة وقدرة عجيبة على تأمر الأجساد. يتكون الهيكل البنيوى للقصة بكل استدارته عندما يستمر غياب المرأة عدة ليالٍ، وتسفر تحريات الشبان عن معرفة أنها قد تزوجت حتى يروها بعد ذلك تختال بثياب زاهية على الطريق فى صحبة زوجها الجديد. تلتئم عندئذ حافة القصة مغلقة قوسها دون أن تفتح أسئلة أو تعليقات من أى نوع. هذا الاقتصاد الشديد فى الشرح والاكتفاء الواضح باللمح يجعل "عدم تحديد المعنى" تقنية سردية مثيرة تدعو القارئ للمشاركة الإبداعية فى إنتاج الدلالة الأخيرة.

على أن مشكلة النهاية فى البنية السردية للقصة القصيرة تتطلب مراجعة سريعة، فهى إما أن تكون مسطحة تمضى فى اتجاه الأحداث ذاتها دون انعطافة عكسية تحدث مفارقة ضدية أو تغلق مجالا مفتوحا، وإما أن تكون ذات حافة مطوية أو مرتفعة مثل حرف الإناء.

وقد اختبرت عددا من قصص هذه المجموعة فوجدته يتراوح بين الطريقتين، والغريب أن النوع الأول من النهايات المسطحة أقرب إلى منطقة

التجريب الطليعى وأشد استعصاء على استخلاص المعنى. هناك مثلاً قصتان "الحوالة" و"جلباب الصوف" كلاهما يمضى على نسق واحد لأباء ينتظرون ما يجود به الأبناء المسافرون من عطاء فى عصر الهجرات المصرية يتمثل مرة فى حوالة بريدية تكمل رزق المعاش المحدود وتحفظ للأبوين العجوزين القابعين فى بلكونتهما الخشبية المتداعية قدرتهما على مواجهة الحياة، بل وتسمح لهما بتذوق أقماع الجيلاتى فى المحطة.

كما يتمثل مرة أخرى فى جلباب الصوف الانجليزى الذى يرسله الابن - مدرس العربى - من مقر إعارته إلى أبيه الحلاق المتقاعد، فيبيعه للإنتفاع بثمنه فى القصة الثانية. لا شئ يحدث فى النهاية مختلفاً عن مسار السرد فى القصتين، مما يجعل إناءهما لا يحتفظ بماء خاص، بدلالة معينة، أو بمعنى مخالف، بل تتسرب الأحداث فى مجرى الحياة كما نعرفها على هذا السطح المستوى الطبيعى بدون حواف مانعة أو وقائع متعكسة تتولى إبراز مفارقات الحياة وتناقضاتها الغنية.

على أننا نخطئ إن تصورنا للقصة القصيرة بنية واحدة نموذجية دالة، حتى لو اعتمدنا على الشكل المبسط الذى حله النقاد السرديون منذ فترة واعتبروه الحد الأدنى للقصة النواة كما تتمثل فى ثلاثة حالات واضحة :

حالة توازن سابقة + حدث يخل بالتوازن + عودة لتوازن جديد مع احتمال راجح بأن تقتصر القصة القصيرة على نقطة الالتقاء بين أحد هذه الأطراف الثلاثة، إما عند بداية الخلل، أو لدى عودة التوازن الجديد. وذلك لأن المبدعين مولعون بتجريب الأشكال المختلفة وتقليب الاحتمالات المتعددة.

ولأن محمد البساطى من أمهر كتاب القصة القصيرة لدينا اليوم فإنه لا يكف عن هذا التقليب المدهش لاحتمالات الأبنية المفتوحة والمسورة يفاجئك

دائما بأن كل شكل يجربه تتولد منه دلالات وانطباعات لا حد لها عند القارئ. فهو يتراوح بين استخدام الضمائر المتعددة، للمتكلم الفرد حيناً، وللجمع فى أحيان أخرى. غير أنه لا يلبث أن يقفز إلى ضمير الغائب؛ إلى وجود الآخر الذى لا تربطه بالراوى أو الكاتب أية رابطة.

يمتلك هذه القدرة على استثارة حيوات الآخرين وتجسيدها بعمق، نجده مثلاً وهو الذى لم يسافر فيما يبدو للعمل فى البلاد العربية يسجل بشكل داخلى حميم تيار خواطر عجوز يرتدى جلباباً أزرق وشالاً أبيض - لاحظ النزوع التشكيلى الواضح فى توظيف الألوان - يقرص على الرصيف وينكش بعود كبريت فى حفرة صغيرة بالأسفلت وهو يمسك بمظروف فيه أوراق السفر. ويتذكر الأعوام السهلة المريرة التى قضاها هناك حيث ينادونه بكلمة توجعه أولاً "يا مصرى" ثم لا يلبث أن يتعود عليها فيما بعد. لا يحدث فى القصة سوى نفثات هذه الخواطر المشتتة ومشهده الختامى الموثق. كما يسرد فى قصة أخرى حكاية رجل غريب يحضر إلى مقهى محطتهم ويجلس ليراقبهم بينما يلعبون "الكوتشينة" يترك القطارات العديدة تمر لأنه ليس متعجلاً للرحيل، ثم يتمدد على الأريكة مستريحاً بعد أن يترك لهم ورقة يعلنهم فيها :

"بلدكم جميل، فضلت أن يكون موتى به، أسف لما حدث"

وكان الموت كوب شاي يأتى عند الطلب. تقوم المفاجأة فى تشكيل النهاية بدفعنا إلى البحث عن مستوى آخر تكتسب به القصة دلالتها بعد أن يخفق فهمها حرقياً فى العثور على معنى لهذه الأحداث. عندئذ ينشط كل منا - طبقاً لمخزون خبرته ودرجة حساسيته الجمالية بالحياة وقدرته على سد الثغرات فى النص - كى يلتمس المغزى الرمزي للأحداث.

يصبح بوسعنا أن نعتبر الغربية مثلاً - وهى التى تجمع بين هذين النصين الأخيرين - موتاً جزئياً أصغر ، يحضر فى ذاكرة الإنسان ووعيه العميق بالأرض والوطن.

أساطير المدائن والقرى :

نادراً ما نجد علاقة بين قصة وأخرى من هذه المجموعة التى تضم سبع عشرة قصة. كل منها قد كتبت فى لحظة خاصة، وتدور حول محور مستقل. يتراءى عبر معظمه هذا الحضور الكثيف لذكريات القرية ومشاهدها. لكنها لا تؤلف سبيكة واحدة فى تشابه الأشكال. تعتمد على التفاوت الواضح فى العوالم واللقطات والمداخل العديدة للإمساك بما لا يقال وتجسيده. قد نرى فى اللغة المادة المشتركة، لكن تجانس عناصرها سرعان ما يختفى خلف تنوع الصور وتعدد زوايا الرؤية وعدم تحديد المعنى. استثناء واحد طريف يخرج على هذا النمط، قصة التعامل العجيب مع التماثيل المنصوبة والمنصوصة. تزدحم البيوت أولاً حول نصب "الفارس على صهوة جواده" حتى يطل رأس الزعيم على بلكونة "متولى العريس" ويحرمه من اللحظات الحميمة مع زوجته. يلجأ لحيلة عبثية، يقص رقبة الزعيم بمنشار ويلصقها مرة أخرى بشريط لاصق كى يدير وجهه للناحية الأخرى ويتخلص من بريق عينيه ولمعان النجوم. وتغرى اللعبة الكاتب، فيصور تمثالاً آخر من نحاس، يتضافر شبان البلدة على انتزاع أجزاء الحصان ثم أعضاء الزعيم نفسه ودقها وبيعها دون أن يحرك أحد ساكناً لما حدث. ولأن القصتين متجاورتان فإن إغراء الاستطراد هو الذى يجمع بينهما، غير أن الدلالة الحرفية لا تشبع فضول القارئ. لابد من البحث عن فائض دلالة رمزية. هل يريد أن يقول إنه لا يبقى من الماضى سوى ما يرهق الحاضر ويعطل خصوبته؟ لغة الكاتب المحايدة لا تسمح لنا بأى لون

من الرثاء لهذا الوضع أو الحسرة عليه وتترك لنا المجال مفتوحا لسد الثغرات. غير أن أمر التمثيل لا يقف في هذه المجموعة عند ذلك الحد، بل يتجاوزه إلى تجربة ثالثة أكثر طرافة؛ إذ يقوم التعارض بين التمثال وصاحبه. وينتقل السرد في "وهج" إلى ضمير المتكلم ليحكى قصته مع الممثل أولا. عندما كان يقبع في حجرته" يجلس الساعات الطويلة، بيده كراسة الرسم والقلم .. يكون واقفا وسط المكتب يستقبل زواره ويحس بالعينين قذرتين ترصدانه، تبدوان كأنما لا يغسلهما أبداً يوم كان في السلطة، وعندما قال له الفنان وهو يعد تمثاله "أريد أن أرى بيتك" حتى يتعرف على حياته عن قرب ويتمكن من التقاط ملامحه النفسية : "توقف لحظات بحجرتي المكتب والنوم، وقرأ عناوين بعض الكتب" لكن النتيجة أنه "لا شئ في التمثال يشبهه، ربما القليل، حتى شعر رأسه القليل المجعد جاء منكوشا كأنما بفعل الرياح وخصلة منه مبعثرة على أذنه.. والوجه، هو وجهه غير أنه غريب عليه.. لم يسترح للتمثال، مثل كل الأشياء التي تثير قلقه". ولأنه لم يحضر حفلة قص شريطه نتيجة للظروف الأمنية فلم تتح له فرصة تأمله طويلا سوى بعد أن انحسرت عنه أضواء السلطة وعاد منسيا إلى بلده، وأصبح التمثال مثل صاحبه "كتلة معتمدة يزيل المطر ما يتراكم فوقها من أوساخ". يكشف هذا التقابل بين الحجر والبشر عن جوهر القيمة في الحياة والفن. خاصة في هذا المستوى الزائف من الحياة السياسية العامة في مقابل خلود الإبداع ونبله. لكن نقطة الالتقاء القلقة بين وجه التمثال وعين صاحبه منذ تشكيله في مخيلة الفنان حتى انطفاء الوهج منه في الميدان تحمل شذرات من النقد السياسى والاجتماعى على المستوى التاريخى، وأكثر من ذلك تكشف أسطورة المدينة عندما يتفوق الحجر فى الفعل على كثير من البشر المذعورين وهم فى ضرورة المجد والتألق.

وإذا كان العالم الذى يشغل فضاء هذه المجموعة المثيرة، باستثناء بعض القطع اليسيرة العابرة، هو عالم القرية المصرية، وهى بطبيعتها "بيت الأساطير المختمة" فإن محمد البساطى يمتح من ذاكرتها ببراعة فائقة، ولعل طول عهده بها وبعد زمنه عنها أن يكون قد أسهم فى تحويل الحكايات المتداولة - ذات الأصل الواقعى حيناً، والتمثيل حيناً آخر - إلى تشكيل ملمع فى مفارقتة للتجربة المباشرة، أدخل فى الميثولوجيا والوعى الجماعى المتوارث. لكنه لا يقل صدقا وتمثيلاً لروح القرية من آلاف التفاصيل اليومية المبتذلة. بل لعله أقدر على تمثيل مكنونها ورؤيتها للحياة من الصور الفوتوغرافية الصارخة. نرى ذلك بوضوح فى آخر قصتين فى المجموعة "المبارزة" و"الضريح" على تباعد المسافة الدلالية بينهما. فالأولى تتعلق بما يحكونه دائماً فى القرى وأحياء المدن الشعبية أيضاً - عن بطولات الرجال وطول نفسهم حول "الجوزة" وقدراتهم الفائقة فى تحدى حجاراتها وإشعالها، وما يرد دونه عادة عن انتهاء هذه المبارزات بسقوط أحد الأبطال ساكتاً بعد بلوغه ذروة التحدى. يجسد الكاتب هذه الواقعة المكروية فيعيد تسجيلها مسترجعاً الطقوس السابقة عليها والمصاحبة لها فى الذاكرة الجماعية، بعد أن يصل بها إلى مستوى "الأسطورة" المنشودة. أما القصة الثانية فهى تدور حول عقائد الريفيين فى كرامات الأولياء. تبدأ بطريقة تعميمة واضحة عن القرى المتشابهة فى ريفنا المصرى "نفس المكان على شاطئ النهر أو الترعة، وكوبرى صغير يربطها بالمحطة، وعادة تمتد البيوت فى الاتجاه الآخر للمحطة وكأنما لتبعد عن عيون الغرباء الذين يمرون فى القطارات. بيوت طينية لا شكل لها ووسطها بعض البيوت الكبيرة من الطوب الأحمر. وبمدخل القرية، فى منتصف الطريق إلى القبور يوجد دائماً ضريح الشيخ الجليل".

هذا التشكيل العام للقرية المصرية هو الذى يشير إلى زمانها الضارب فى القدم، فالولى اليوم هو ذاته القديس الذى كان يحمى البلاد فى العصور السالفة. لكن التحولات التى تطرأ على مواقف الناس من كراماته عجيبة، يصدقونها دون دليل، ثم سرعان ما ينصرفون عنها ويغفلونها عامدين بفعل الزمن والنسيان. والأحداث التى تشير إليها القصة بسيطة ودالة - على غير عادة البساطى - فالمطر ينهمر أربعة أيام بلياليها دون رحمة على القرية، يخرق سقف ضريح الشيخ عامر ليخربه. يرى الناس من التلال المجاورة الصندوق الخشبى الملفوف بالقماش الأخضر يطل برأسه من الفتحة ويتراقص. يتجمعون فى دهول، يأتى "مرعى" خادم الضريح ليذكرهم بأنهم نسوا الشيخ ولم يقيموا مولده منذ عدة أعوام. يأخذهم العجب لكرامات الشيخ. عندما يفتحون الضريح يندفع الماء بقوة من داخله، "غير أنهم اعتادوا أن يحتفظوا بشكوكهم بعد أن يتهامسوا بها قليلا فى الخفاء. ثم يأخذون فى جمع النقود ليقوموا بترميم الضريح وطلائه.. وصار مرعى يجلس الآن صباح كل جمعة أمام باب الضريح وقد صبغ يديه بالحناء يستقبل الزائرين". هكذا ينتصر الوعى، أو اللاوعى الجماعى، ويتم تكريس الأسطورة وتكذيب المشاهدة العيانية.

بيد أننا نجد مذاق الدلالة الواضحة مغايرا لما كانت عليه القصص الأولى التى تتميز بعدم تحديد المعنى، أخذ يخفت هنا طابع الحداثة والحياد والتقنيات التجريبية. كنا نود أن تكون هذه القصص مؤرخة حتى نعرف بدقة طبيعة تطور البساطى ومسار خطه المنهجى، وإن كان يغلب على الظن أن ترتيب النصوص معكوس زمنيا، وأن هذا المذاق المألوف الواضح المتجلى فى هاتين القصتين يعود إلى فترة سابقة على كتابة البساطى الحداثية الجديدة.

اسكندرية إبراهيم عبد المجيد

يمكن أن نطلق على رواية إبراهيم عبد المجيد الجديدة "لا أحد ينام فى الاسكندرية" تسمية نوعية تشير إلى طبيعة زمنها القلق، ومكانها الأثير، وموقع الأحداث والشخوص منها وهى "رواية المدن".

ذلك أنها تنتمى إلى درجة محايدة من السرد اللاشخصي، تكتسب نكهتها من استقلالها وانفصالها عن حياة المؤلف وتجاربه المباشرة، منع أنه يسكب فيها عصارة خبرته الحميمة بالمكان ورؤيته لشعريته. ومن ثم فإنها تكاد ترقى إلى مستوى الشهادة التاريخية الموضوعية بما تحرص عليه من توثيق الحياة وتثبيت الصورة قبل أن تمحوها الأحداث، تريد أن تحفر فى ذاكرة الفن نقوشاً تودعها ضمير التاريخ الحى. وهى تجعل الواقع ذريعة لصناعة المتخيل، فالكاتب يستعين بالصحف القديمة والمدونات التاريخية والمذكرات الشخصية إلى جانب قراءته المتمعنة للمواد الطوبوغرافية واستلهامه المتصل للموروث الشعبى لى يقدم صورة فريدة لهذه المدينة التى تحتل دور البطولة الحقيقية فى الرواية، فشوارع الثغر وأحياءه؛ مواقعها وأشكالها وحالاتها هى التى تملأ قلب العمل، بهذا المفهوم تصبح الرواية أنشودة مطولة للمكان وتاريخه وجمالياته، تضم لمنظومة الأعمال الأدبية الكبرى عن الاسكندرية.

نزوات الراوى الجرى :

تبدأ الرواية بنزوة فنية، لا من تلك النزوات الإنسانية التى تعتمل فى نفس شخص ما، أو تتحكم فى استراتيجيات الأحداث فيما بعد، بل هى مغامرة يقتربها الكاتب ذاته عن وعى وإصرار؛ فتدهش القارئ دون أن يستطيع تفسيرها للوهلة الأولى؛ يترأى للكاتب أن يسلط الضوء فى الفصل الأول

على قامة "هتلر" المحنية وهو يمشى حول مبنى المستشارية الألمانية، ويستعرض أحوال غزو "بولندا" معلنا بداية الحرب العالمية الثانية، ينهمر حينئذ فيض من المعلومات التاريخية الدقيقة عن علاقاته وظروف قراره باليوم والساعة. ثم يفتح الباب الثانى من الرواية على شخصية "مجد الدين" فى إحدى قرى الدلتا المصرية وهو يحكى قصة عائلته ووقوعها فى دوامة الثأر وهروب أخيه الأسطورى "بهى" إلى الإسكندرية بعد أن تسبب فى اشتعال هذه الدوامة بولعه بالعشق وفتنته للنساء بفعل الهالة السحرية الوضيئة المنبعثة من جبينه.

ثم لا يكتفى الراوى بوضع هذين الخطين متوازيين فى مطلع العمل، بل يصر على الربط الزمنى بينهما : "قبل هذه الليلة الأخيرة لمجد الدين فى القرية بيومين كان الرد الذى طلبه هتلر قد جاءه إعلانا سريعا بالتعبئة بين الشعب البولندى"، ومن الطريف أن هذا التوافق يحدث دائما فى الحياة، لكنه كى يصبح مبررا فى الأعمال الفنية لابد أن تكون هناك علاقة حميمة وسببية بين شوارد الأحداث، ولا يمكن أن تكون الصلة بين هذين الأمرين سوى مدينة الإسكندرية التى سيستقر فيها مجد الدين وستنتهى إليها حرب هتلر للحلفاء، فهى بؤرة الأشعة المبعثرة ومشكلة الراوى هنا أنه جرى لا يتكرر ولا يتخفى مثلما يفعل فى القصص الحدائى، لا يعنيه كثيرا أن يفاجئ القارئ بكمية ضخمة من المعلومات التى لا صلة لها بالشخصيات ولا يمكن أن تمر بخاطرهم مثلما نجد فى الروايات التى تعتمد إلى تزويد البيانات المباشرة وتقطيرها حتى يمكن أن تتفد من منظور إحدى الشخصيات أو تلمع بشكل خاطف فى موقف بارق. وكما يضعنا الراوى فى حضرة هتلر فى الفصل الأول فإنه يكاد يستحضر الإسكندر الأكبر ومساعديه فى مقدمة الفصل السادس وهو يقدم لنا خارطة الأحياء فى الإسكندرية منذ فجر التاريخ حتى

اليوم، ومع أنها معلومات ممتازة إلا أنها بحاجة لتصفية روائية حتى تنفذ بمهارة في نسيج العمل، فمن العسير على القارئ الذى تعود على تقنيات السرد المحدث أن يتقبل بيسر صفحات كاملة من البيانات المباشرة التى يتبرع بها الراوى مهما تطف فى إيرادها، والسؤال الذى يطرح نفسه علينا فى هذا الصدد هو :

هل مازلنا فى حاجة فنية - لا تاريخية - للتوثيق المكشوف للمادة السردية، أم يكفينا أن يبتلع الراوى كل هذه البيانات ويخفيها فى بطنه بحيث لا تتسرب إلا فى إحدى قناتين :

- تبيئة الوصف والإشارات اللافتة دون خطأ أو تجاوز لصناعة سياق متماسك تلمع فيه بعض اللفظات الدالة النموذجية.

- اختراق ذاكرة المكان بعيون الشخصيات وترك البيانات لتتضح على العمل دون أن ترهقه بجسدها المكتنز.

وليس معنى ذلك أن راوى الاسكندرية لم يقترب هذه الحيل، فقد مارس كثيرا منها وزيادة، فهو عندما جعل مجد الدين يمارس قراءة الصحف استطاع أن يسوق معلومات وفيرة عن العصر وتفاصيل الحياة فيه، لكنه سرعان ما نحى مجد الدين جانبا وتولى بنفسه سرد هذه التفاصيل فى مواضع كثيرة. وقد استعان بلون آخر من المادة السردية التى لا ترد فى الصحف أو الكتب، بل تختزنها الذاكرة الشعبية بعد أن تختمر فى الوجدان الجماعى وتتناقلها الأجيال المختلفة، مثل طرائف المقاومة الشعبية للمحتل الأجنبى وقصة "حميدو" الذى يتقدم إلى الضابط الانجليزى الذى كان يجلس على المقهى فى ميدان المنشية، ويمسح له كذاءه، لكنه يغافله ويربط طرفى الحذاء ببعضهما ثم يخطف عصاه الثمينة ويطير بها، وعندما يحاول الضابط

النهوض ليلحق به يتعثّر ويسقط على وجهه ولا ينفع الغيظ الذى يسرى بسرعة بين بعض رفاقه فيشهبون اسلحتهم؛ إذ لا يستطيع أحد أن يدرك الصبى فيغادرون المقهى خزيًا وقد سخر منهم فتى بسيط. هذه المقاومة اليومية الشعبية خلال الحرب تقع تحت نظر الشيخ مجد الدين مما يعطى لها مذاقا تلقائيا أليفاً ومحبيًا، وعندما تمتزج فى نسيج العمل الروائى بالمادة الوثائقية تخفف من حدتها حتى يتعود القارئ عليها ويتبين له أن هذه التقنية التى صدمته فى البداية سرعان ما تؤدي وظيفة محددة تتمثل فى تقديم رؤية للعالم خلال الحرب عبر خلق مناخ شبه ملحمى يعيد توزيع مساحات الاهتمام بين الفردى والجماعى بحيث يشكل لوحة ضخمة تتضائل إلى جانبها مصائر الشخوص وأحجام الأحداث الصغيرة. على أن طغيان المكان على هذه الرواية لم يترك الزمان يمضى على نسق طولى منتظم، لأن الرواية المحكمة لابد لها من تفادى تقديم الحكايات للمسوحة المتوالية فى الزمن، لابد لها أن تتسع لتوزيع الأحداث وتعيد المنظورات وصناعة الضفيرة المتقنة لشبكة تعالقاتها، ويكفى لكى ندرك أهمية تقطيع الحكايات على المساحات الزمنية أن نشير فحسب إلى طريقة تقديم قصة "البهى" شقيق مجد الدين وتوزيعها على عدة مستويات.

- فزمن القص هو لحظة بداية الحرب العالمية الثانية وخروج مجد الدين مطرودا من قريته مما يجعله يستحضر حكايات الثأر ودور البهى فيها. بعد أن يلقاه فى الاسكندرية ويسكن بجواره يعود لتذكر شبابه عندما اختطفته السلطة وتم تجنيده فى الحرب الأولى ليشاهد أهوالها ويتكرر هذا الاختطاف مرة أخرى فى شخصية حمزة رفيق مجد الدين.

- يسعى البهى لقيادة مجموعات البحاروة ضد الصعايدة فى الإسكندرية ويلقى مصرعه على مرأى من جيرانه وأنصاره وزوجة أخيه فى زمن القص.

- يستكمل مجد الدين - عن طريق التذكر - بقية أحداث حياة أخيه بعد عودته من الحرب وممارسته للعبة للظهور والاختفاء ومظاهر الفتنة التى صحبتته دائما فى جذبه للنساء حتى أصبح أسطورة بعد موته مما يشهده قبر من علامات الوفاء والفجيرة. وهكذا نجد أن تعدد مستويات الزمن فى سرد الحكاية الواحدة يسهم فى تكثيف دلالاتها وتكسیر نمطية زمنها واختبار ردود الأفعال فيها من منظورات متعددة مما يثرى اللوحة المقدمة ويجعلها حافلة بالمشيرات الجمالية فى القراءة.

خدع الفن والحياة :

مع وفرة المادة التاريخية التى يسوقها الكاتب فى الرواية ليستحضر روح الفترة التى يبعثها بشكل مجسد فإنه لا يستطيع أن يراهن على أية مفاجآت فى مسار الحرب، لا يستطيع أن يكشف عن المفارقات والتراوحيات التى طال الحديث عنها بحيث أصبحت أمورا معلومة بالضرورة، ومن ثم فإن ما يبقى على نبض روايته منتظما هو ما تصنعه المخيطة بحياة الناس البسطاء وما تتضمنه من تناقضات ومفارقات. وهناك عدة قصص داخلية فى العمل تقوم بهذه الوظيفة بالإضافة إلى حركة الشخصيتين المحوريتين مجد الدين ودميان. ولعل حكاية لولا - جارة زهرة ومجد الدين - أن تكون من أطراف هذه الخدع التى تفاجئنا بها الحياة فى مسارها المعتاد.

فقد كانت جارة منسجمة مع مجموعات الأزواج العائلية باتساق غريب، لا يفصلها عن الطابع العام لحياتهم سوى ملابسها الشفافة غالبا وحركاتها الشبقية المشبوهة، وسرعان ما تتكشف عن امرأة تعيش مع

عشيقتها متظاهرة بأنه زوجها، ويفتضح أمرها ذات يوم عندما يأتى زوجها الحقيقى القمى ليقودها لقسم الشرطة، ويتبين أنها كانت تعيش فى شهوة الإثم الدائم، ويأتى اكتشاف حقيقتها ليكون من قبيل تلك المفاجآت التى لا يتوقعها أحد، ولكنها تضى على الحياة مذاقها الحريف وطبيعتها الماكرة ثم تجئ الغارات وتستضيف لولا جارتيتها فى مسكنها الأصلي فتتعرفان على عملها الأصلي؛ راقصة محترفة تنتقل فى الفرق وتهفو لأن ترقص فى حضرة الملك بعد أن اتسعت لها قصور الباشوات.

يكون عثور مجد الدين ذاته عليها عقب إحدى الغارات محمولة على نقالة وقد أصيبت رجلاها إيذانا بانطفاء نجمها ونهاية مريرة لقدرها المحتوم، على طريقة الكاتب فى إغلاق كل الأقواس ووضع نهايات محكمة وأخلاقية لجميع القصص الجانبية التى تدرج فى الضفيرة الكلية لعمله.

ومن الحيل التى يكررها الكاتب فى هذه الرواية ما سبق أن جربه من قبل واستأثر باهتمام النقاد وتفسيراتهم المختلفة، وهى اقتطاع أجزاء من كلمات لامعة قوية من مصادر عديدة دينية وأسطورية وأدبية وتعليقها فى مقدمة الفصول كأنها تسبح فى فضاء النص دون أن تكون هناك علاقة عضوية واضحة بين دلالة هذه القطع ومغزى الفصول ذاتها، بحيث تقوم هناك فجوة مقصودة بين المطلع النصى وبقية الفصل.

لكن القارئ عادة لا يلبث أن ينسى هذه السطور ولا يشغل باله بالعلاقة بينها وبين بقية الكلام فتظل معلقة فى الفضاء تبحث عن تفسير محتمل لا يستبعد أن يتبرع به أحد النقاد.

ولنأخذ أحد هذه المطالع القوية ما يأتى فى مقدمة الفصل الخامس من قول "كافافيس" "لم أكبح جماح نفسى، تركتها على مطلق سجيبتها، ومضيت

إلى المتع التي تتأرجح بين الواقع والخيال. مشيت في الليل المضئ وشربت النبيذ القوي، لمحبي المتع الشجعان"، وإذا تذكرنا أن هذا الفصل يدور الحديث فيه أساسا عن تجربة لولا التي أشرنا إليها وعن قصة أم حميدو البائعة القعيدة التي يتغزل بها أحد الجنود وينتهي بخبر إهداء الملك لحيوان "الوبر" وشرح خصائصه في حديقة الحيوان أدركنا أن الأمر لا يخلو من إمكانية العثور فيه على علاقة بين المقدمة والفصل لكن وظيفته الحقيقية تتمثل في خلق تجربة جمالية لدلالة متباعدة وغير مباشرة، فكأنه يقوم بدور المضخة التي تنتثر شيئا من رذاذ الشعر على الواقع المتفحم المنطقي وتضع القارئ في حضرة عدد من القطع المتألئة من النصوص العريقة كي يسبح بدوره في فلك الروائع الإبداعية، مما يخلق لونا من الحركة متفاوتة في إيقاعها وشعريتها.

وإذا كانت المشاهد السينمائية تنقسم عادة بين داخل وخارج فإن التصوير الروائي يتراوح أيضا بين هذين الطرفين، فالمنزل الذي يقطنه مجد الدين يتألف من عدة مساكن، يطل الراوى على أحدها بوضوح، ويختار ألا يرى من الأخرى سوى ما يدور على السلم فحسب؛ إنه يدخل برفق مسكن مجد الدين ويخبرنا بما جرى فيه من حوارات ومشاعر ونبضات، لكنه يرقب بيت جاره "ديمترى" بعيون جارتهم زهرة، فالقسس الذين يترددون عليهم بكثرة، والتوتر الذي يسود الأم ويغلف حياة الفتاتين لا يكشف مباشرة عن سببه، بينما تتابع كاميرا الرواية رحلة أكبرهما "كاميليا" وهي تقابل حبيبها الرومانسى المسلم "رشدى" خلصة، وتذهب معه في نزهة خلوية عبر ترعة المحمودية مصورة صبواتهما العاشقة وهما يهربان في أدغال الحقول قبل أن يغمى على الفتاة في عرض الترعة بينما لا تزال أصدااء غناء النوتى تردد هذه الأنشودة الشجية الساحرة :

يا ريس البحر خدنى معاك أحسن لى
أتعلم الكار قبل العار ما يحصل لى
واترك بلادى وأعيش فى الغربية أحسن لى
أنا بمسى عليكم صبح و عصارى
ياللى هواكم صحن جسمى وعصارى
باضرب بعينى لقيت الريح ع الصارى
سبت المدارى وقلت البحر أحسن لى

فى هذا الدور البحرى المتنبئ بمصير الحبيبين والمعبر عن لواعج
مأساتهم ينكشف باطن الموقف فى الخارج، بينما تظل زهرة تهمهم فى بئر
السلم لا تعرف ما يجرى لمسكن المعلم "ديمترى" يوزع الكاتب أضواءه بين
الداخل والخارج فى إتقان وتوازن، تفاديا للتكرار والثرثرة، يضع مجد الدين
فى بؤرة الأحداث بصدفة محتملة؛ إذ يكون جار أسرة الفتاة وفى الآن ذاته
زميل والد الفتى فى العمل، إنها من تلك الصدف القوية التى تكشف عن دهاء
الحياة وتشابكها. وبهذا تتوازى الخيوط فى الرواية بالرغم من سطوة الراوى
وحضور المكان الكثيف؛ حيث نشهد المصير الجماعى لعمال "الدريسة"
المطحونين فى أعمال الحرب، ومظاهر المصائر الفردية كما تتمثل فى
قصص لولا والحب المستحيل بين رشدى وكاميليا. وإذا كانت السمة الغالبة
على تصوير العلاقة بين الطوائف الوطنية هى تغليب روح الوفاق والالتحام
كما سنلاحظ فى علاقة مجد الدين بدميان فإن هذا الحب المستحيل يلمس
منطقة حساسة لا تقوى الشعارات المرفوعة للوحدة الوطنية على التغلب
عليها، إذ يأتى هذا الحب ليفجر منطق الأديان المخالف فى العلاقات الأسرية

الحميمة. وعندما يناقش مجد الدين بحسن نية والد الفتاة ليهوّن عليه فكرة اقترانها بالشباب المسلم يقول ديمترى :

"هل توافق أنت أن تتزوج ابنك من مسيحي ؟

سكت مجد الدين قليلا مباغتًا ثم قال بهدوء :

- إذا أسلم لا أمانع.

- وإذا استتصر الشاب لا أمانع أنا أو غيرى، هل يمكن أن يستتصر ؟

- يقتل يا خواجة، هذه ردة فى الدين.

- هل أخطأنا لأننا لا نقتل من يترك ديننا؟"

هنا نرى منطق الدينين فى التعامل مع هذه الإشكالية الدقيقة ووصولهما لنقطة التقاطع التى لا تجدى معها النوايا الطيبة، وهذه أمانة حقيقية من الراوى فى رؤيته للواقع دون تسطيح أو تزييف، لا يهم ماذا يكون الحل، لكنه على أية حال ليس ساذجا ولا بريئا فى تجاهل الاختلاف والوصول به إلى مداه المسنون فى ظل الحوار العاقل الحكيم، إنه منطق الواقع الثقيل على النفس مثل الأشياء. لكن أجمل مشهد تتجلى فيه حكمة الشعب ووحده عندما يصف الراوى مظاهر الاحتفال فى كنيسة "مارجرس" من الألعاب الشعبية والسمر حول عربات اللب والفول السودانى وعمل الوشامين وهم يدقون بالإبر الدقيقة علامات الصليب للنساء والفتيان وصور الشهيد للرجال، ثم يدقون للمسلمين صور الكعبة وأبى زيد الهلالى رافعا سيفه، ثم يعلق الراوى قائلا "ليس للاحتفال بمارجرس خارج الكنيسة طقوس تختلف عنها خارج المرسى أبو العباس". أى أن البوتقة الثقافية للشعب هى التى تصهر روح الفئتين بالرغم من بعض الفوارق فى العادات والعلاقات، فى المأكولات ومواعيدها، فى الصلوات وأدعيتها، أما فى أعماق الروح فهناك الإنسان المصرى ذاته بطاقاته وسماحته وإبداعاته،

مما يمثل أجمل المشاهد الحقيقية فى التعبير عن الوحدة الوطنية، وهى وحدة المختلف المحترم لاختلافه.

استدارة الأقواس :

كلما تقدمت الرواية بدت العلاقة بين المطالع النصية المأخوذة من التراث الإنسانى والأحداث الجارية أكثر توافقا وانسجاما، فعندما ينقل الصديقان مجد الدين ودميان إلى العلمين - ربما ليتابعا مسيرة الحرب من هناك، فهما عينا الراوى الذى يجعل من هذه الحرب قضيته المحورية - يشغل دميان بحكاية طريفة يتحرك فيها قلبه على كبر، حيث يخفق للبديوية المسلمة الصغيرة "بريكة" التى تأتى إليهما "من وسع" لترعى الأغنام كأنها تهبط من السماء، فتعيد تكرارا ائتلاف المختلف مرة أخرى مع تنوع المواقع، وعندئذ يكون المطلع النصى : "كان النهار ... ولم أكن قد هيات نفسى لاستقبالك، ولكنك دخلت قلبى بلا دعوة ولا سابق معرفة" وهو من شعر "طاغور"، ومن الواضح أن هناك صلة دلالية حميمة بين المطلع والمقطع. ومع أننا بعد التوغل فى الرواية والتعود على تقنياتها التوثيقية نصبح أكثر استعدادا للاستمتاع بالأخبار التى تروىها، إلا أن المادة الميثولوجية التى تكمن فى أعماق الضمير الجمعى تسكب فى روحنا نوعا من النشوة البديعة، مثلما يحكيه الراوى عن حياة البدو وأساطيرهم، وقصة "سيدى عبد الرحمن أبو بطيخة" وما جرى له من كرامات مما لا يتسع المجال لذكره. ولأن الراوى يمتلك عينا كونية، ترى أطراف الأرض من جانبيها فإنه يحرص على إغلاق كل الأقواس المفتوحة، فيتابع خطى رشدى وهو يقطع الطريق مشيا فى عكس اتجاه النيل حتى يبلغ أسيوط ليتحقق من أسطورة حبيبته التى أصبحت قديسة تشفى المرضى بعد أن تجلت لها العذراء فى المغارة، وهو لا يبخل على العاشق القديم بلقاتها وإعلان شفائه وتلقيه على جبهته لقبلة المباركة، تحول

الحب إلى أسطورة وكان من الممكن أن ينتهى إلى مأساة. وبفراق الحبيبين استدار القوس معلنا انتهاء هذا الجانب ليعود دميان إلى حلمه القديم "مارجرس" تحيطه النيران ولا يستطيع الخروج بجواره من دائرتها مما يؤذن بشر مستطير، وكما أن الرواية تبث الطاقة الروحية الفائقة للأبطال وتشحنهم بقدرات خارقة وطبيعية فى الآن ذاته عن طريق تتبعهم وهم يتحولون إلى أساطير فإنها تفعل ذلك أيضا مع رموز الحرب الجارية، فروميل ثعلب الصحراء هو الأسطورة التى تجسدت قبيل معركة العلمين، والراوى يقدم لنا صياغة محكمة لكيفية التحام هذه الأسطورة بين الجنود وأفراد الشعب.

وربما كان آخر المشاهد الانفجارية فى الرواية هو أقواها وأحفلها بالدلالة، حيث تتكشف أسطورة الصحبة بين مجد الدين ودميان فى رحلة عودتهما من العلمين وانهمار القنابل على القطار الذى يستقلانه فى اللحظة التى يفارق فيها مجد الدين صاحبه بحثا عن قليل من الماء، تتفصل عربة القطار الأخيرة بدميان حاملة معها رؤى "مارجرس" وهو يصارع التتين لتصعد روح دميان إلى السماء محاطا بهالته النورانية، وتمتزع فى وجدان "مجد الدين" آيات سورة الرحمن باسم صاحبه الحبيب "قبأى آلاء ربكما تكذبان.. دميان دميان" فيصبح امتزاج الإنسانى والمقدس، الجسد والروح هو ذروة هذه الملحمة فى مشهد بالغ الإتقان والتركيب، لا ينقص منه حرص الراوى على إغلاق بقية الأقواس بعودة مجد الدين إلى قريته ثم هجرته الاختيارية إلى الاسكندرية التى أصبحت مستعدة لأن ينام فيها مرة أخرى، مما يضيف على الرواية دلالتها المركزة الأخيرة باعتبارها نشيدا للحرب والسلام.

الهلاية

أهم عتبات النص الروائى عنوانه، وكلمة الهلاية مفعمة بالدلالة فى الوجدان الشعبى المصرى، تثير عاصفة من صبور الملاحم والرحيل والصراع، لكنها هنا تشير فحسب، للوهلة الأولى، إلى مجرد حارة فى حى الكاتب الروائى الكبير محمد جلال المفضل بين المنيرة والسيدة زينب، وهو نفسه قد استغل فى أعماله السابقة عطر هذا الحى واستقطر خلاصة نكهته، مثل قهوة الماوردى وغيرها. لكن العلاقة بين عالم الملحمة القديمة والرواية البرجوازية الحديثة ليست منقطعة ولا مبتوتة، فالتضاد الشكلى فى حد ذاته علاقة قوية، التحولات الكبرى والرحيل والبطولات والهزائم اليومية فى الحياة المعاصرة تجعل من الرواية ملحمتها المعاصرة كما كان يقول "لوكتاش" العجوز فى تنظيره للرواية كملحمة برجوازية، أى أن هناك بالقطع عبق ملحى نفاذ فى زوايا السرد الروائى المعاصر، لكنه ينتمى إلى نوع جديد من الأساطير، هى تلك التى ترتبط - خاصة فى الرواية التى نحن بصدها - بكبار الفنانين ونجوم المجتمع وحركة الحياة العامة من حولهم، حيث تبدو البطولات من نوع مخالف لما كنا نعهده من قبل وحيث تمتد الهزائم لتشمل تيار المجتمع كله واتجاه حركته. فهل تترجم هذه الرواية - الهلاية - قوى الأمس المنظورة فى القادة والجيش إلى لغة الحياة المعاصرة وتضع نظائرها فى كتابة اليوم، فتقيم على أساس المفارقة الكاشفة أول تحدياتها الإبداعية والجمالية؟.

مستويات. الواقع :

منذ اللحظة الأولى فى الرواية يشعر القارئ أن كل شئ فيها بالغ الوضوح والتحديد، فهى لا تلعب بأجواء الغموض والالتباس، ولا تتلصق

بالوصف المطول أو المقدمات التاريخية، تدخل بك مباشرة إلى بيت العائلة فى حارة الهلالية حيث تمثل الأم عموده الفقرى المنسوب، وينتشر الآخرون منه إلى بقية أرجاء المكان بما يجعله كناية صريحة عن الكنانة، فهو الرحم الذى تتخلق فيه حيوات الأحياء الأخرى وتتحدد على فضائه مصائرهما، وإذا كان يفيض فى بعض الظروف إلى أطراف القاهرة فقد أصبح يلفظ سكانه الآن إلى أطراف الأرض، إلى باريس ونيويورك، حيث امتدت موجات الأمكنة الحميمة وانفتحت الأزقة على دروب المعمورة.

أما الزمان فهو لحظة الإفطار صبيحة يوم العيد، حيث تتجمع فيها المشاعر المبعثرة والأفراد المتفرقون معاً لتصبح بؤرة مكثفة تنطلق منها الشخوص وتتلاقى. عندها مصائرهم، وهم عدة نماذج بالغة الصفاء والقوة، أولهم عمرو الفنان البوهيمى الذى سوف يحتل أكبر رقعة من الأحداث، والثانى صبرى الكاتب التقدمى الذى سيغير جلده مثل الثعابين فى مواسم التحولات، والثالث مجدى العائد من الخليج بمليونته وتوظيفه، ثم نبيلة الأخت المثقفة المظلومة، لا نترى طويلاً للتعرف على كل هؤلاء بأكثر من عدة كلمات مثل ضربات الفرشاة السديدة لفنان تشكلى مدرب، إذ سرعان ما تستوقفنا الحادثة المحورية - باقتصاد شديد أيضاً - ولكن بقدرة فائقة على التبلور ومحاكاة الواقع الملموس، فالموسيقار عمرو قد فوجئ بمصرع غانية فى شقته المزدهمة بالأصدقاء، بينما كان مشغولاً عنهم بآخر ألحانه، مما يذكرنا على الفور بقصة بليغ حمدى ويستدعى كل تداعياتها الاجتماعية والإعلامية. المهم أننا نجد أنفسنا منذ الصفحات الأولى خيال مسرح مجسد لحياة متخلقة تمر بالحركة الداخلية والخارجية، لا تضيع الوقت فى الوصف، بل تنتقل بإيقاع سريع من المشهد إلى الخواطر المتلاحقة، وتمتلى بالإشارات الكاشفة عن بواطن الشخوص وجذورهم الميثولوجية الغائرة،

فعمرو نفسه فى غمرة هذه الكارثة لا تفارقه صورة جليلة، حبه الأسطورى الأول الذى يكتسب قيمة رمزية عالية لأنه يربطه بجذوره فى الحارة على وجه الخصوص وكيف حرم قسراً منه، ومثل له الطاقة المحركة لقواه الإبداعية والمفتاح الذى يلج به إلى عوالم رؤاه الخلاقة.

على أن قصة بليغ حمدي التى تفرض نفسها كمعادل واقعى لأحداث الرواية ولا ينفىها الكاتب نفسه لا تستنفذ إمكانات الدلالة فيها، فتظل إضافة إلى ذلك نموذجاً لحياة الفنانين المتورطين فى شبكة من العلاقات الوطنية والعربية، تبرز فيها مختلف القوى بتقاطعاتها فى استغلال المال والسلطة والتآمر، وكيف تدار أقدارهم وترسم مصائرهم فى غيبتهم وهم سادرون فى عشقهم المجنون للأوهام الكبرى فى المجد والخلود.

وقد لفت نظرى فى الرواية منذ هذه البداية الناصعة أمران يتصلان بتقنيات التعبير فيها ويتشابكان فى نهاية الأمر :

أحدهما هو سرعة إيقاع الحوار والقدرة الفائضة على ضبط حركته المتوازنة، وهذا لا يتأتى إلا لكاتب متمرس يعرف كيف يقيم عوالمه ويصنع تشابكاتها فى مهارة وإتقان واقتصاد. فليست هناك ثرثرة مطولة، ولا برلمانات خطابية. يتم تبادل الكلام مثلاً يتراشق اللاعبون الرياضيون بالكرة. وثانيهما يتمثل فى نوع آخر من التراسق والحوار، يتجلى فى كلام العيون ومالا تفصح عنه اللغة صراحة مما يصعب ترجمته إلى منطفة الصور المرئية، فإذا أخذنا فى الاعتبار أن كتابة محمد جلال ذات طابع تمثلى فى جوهرها أدركنا صعوبة نقل هذا النوع من الحوار إلى عين الكاميرا، وتظل اللغة هى الحاضنة المثلى لهذا النوع من الدلالات الإيحائية المجازية، مثلاً عندما يقول "ضحك مجدى وكأنه يقول بضحكته صبرى يغير

جلده هذه الأيام" مما تعز ترجمته على كاتب السيناريو، والطريف أن الحاضرين في المشهد يدركون هذه الإشارات، مثل "نظرت إليه (خلال التحقيق) وكأنها قالت بنظرتها أنا كذبت كي أحملك، فيرد على نظرتها : أنت خائفة عليّ!" هنا نجد أن النطق لا يقتصر على اللغة، بل إن توظيف الإشارات الدالة يصبح بالغ الأهمية في محاكاة الواقع، فالأم التي تمارس سلطات الأب أيضا لا تكشف عن ذلك في كلماتها، ولكن في مثل هذه الإشارات "أو شك أن يقول لها سيدة ليست قاتلة، ولكن نظرتة وقعت في نظرتها كما لو كان خوفه من أمه الذي تربي معها منذ أن كان طفلا تفجر اللحظة ... فتوقفت كلماته في حلقه المر ... أراد أن يهرب من نظرتها ... لم يجد سوى الجدار أمامه لينظر إليه فبدا كأنه طفل مذنب!"

فإذا تساءلنا عن علامة نضج الرؤية عند الروائي وجدنا أن من أهم سماتها ألا يستغرق في حالة واحدة وينسى تحولات البشر والحياة وتتجمد في نظره الأشياء وكأنما تسير على وتيرة واحدة بليدة يكرر فيها الواقع نفسه. وهذا ما يتفاداه محمد جلال في بنائه لهذه الرواية، بل نجد الصفحة الواحدة لديه تحفل بمفارقات الحياة وتقدم الشاهد الملموس على سرعة تحولاتها. مثلا عندما يخرج عمرو من منزل العائلة وقد احتدمت في قلبه المشاعر ويلقى بنفسه في غمار الناس في مولد السيدة زينب - لابد أن يتجول أبطال محمد جلال في مولد السيدة - فإنه يرى الناس في صدر الصفحة وكأنهم بحر من العشق لامفر له من أن يذوب فيه، لكن هذا الزحام ذاته لا يلبث أن يخنقه في نهاية الصفحة، عندئذ يتحول الناس إلى سد من البشر، وشعوره بهم يصبح وكأنه يغرق في بحرهم؛ ويتوافق هذا بالضرورة مع فتور إيقاع حبه لجليلة، هذا هو حال الناس والدنيا، وهو ما يتجلى بقوة ووضوح دليلا على نضج الرؤية وتفجر الرواية بسر تموج الحياة.

وكذلك نجد محمد جلال يعمد إلى توظيف الحلم لكسر حدة ضوء الواقع والبحث عما وراءه، لكنه يعرف أن للواقع مستويات كثيرة، فالهذيان في اللحظات الفائقة على عتبة العيب واللامعقول يعتبر من بين هذه المستويات عندئذ يجعل عمرو وهو في لحظة ذهوله من صدمة الحادثة ينفجر بكلام يشبه ما يتعامل معه من شعر، خاصة شعر الأغاني التي يلحنها في مثل قوله: "لم يستطع أن يوقف الزمن ولكنه سرق القمر، يحمله في صدره، يضعه في عينيه، يغطيه برموشه، وعندما يشتاق إليه يخرج من بين رموشه ويقبله" كانت حبيبته قد صارت "عشقاً وعادت إليه من العالم السفلي وقد رشته بماء الحياة" ولو أدركنا تغلغل أسطورة ماء الحياة في الوجدان الشعبي لوجدنا أنه لصيق بمستويات الواقع، على أن الطريف في هذا المونولوج أن بعضه يأتي على لسان عمرو الفنان الداهل، وبعضه الآخر يأتي بضمير الغائب، أي أنه يصبح من صنع الراوى، وعلى هذا فإن الراوى لا يلتزم بمنطق الحياة المعقول بل يتدحرج إلى مستويات فيما وراء الواقع ليصير من أصوات الرواية المعبرة عن لحظاتها الشعرية الفائقة.

وإذا كانت الحياة العادية المسطحة لا تعرف إلا ألوان الأبيض والأسود فيما يتعلق بالأضداد التي اجتهد الإنسان في منظومته الأخلاقية والقيمية كي يبرز التقابل فيما بينها مثل الحقيقة البسيطة التي لا تحتل سوى الصدق أو الكذب فإن الحياة بتشابكاتها وتراكباتها، تعرف أن الصدق درجات، والكذب كذلك، ولأن محمد جلال خبير عميق الخبرة بهذه الحياة العامة، خاصة في تجربته الإعلامية التي تتبئه بالكثير عن طوايا الواقع ومنعطفات الحقيقة فيه فإنه ينتفع بدهاء من هذه الأطوار، يوظفها روائياً في تخليق عمله الإبداعي وتعدد مستويات الدلالة فيه.

مثلا : الجريمة التى تتفاقم بعدها دوائر الأحداث يمكن أن ترى من عدة وجوه، فهى مصرع شابة حسناء فى شقة فنان شهير، لكن بأية طريقة؟ إنها مخنوقة ومخدرة بجرعة قاتلة فى الآن ذاته، والتحقيق الأمنى يعترف بالخنق فقط، لكن الحقيقة التى تعرفها أجهزة الأمن مختلفة، فالخنق حدث لجثة ميتة، والسلطات الأمنية تكتفى بنصف الحقيقة لأن نصفها الآخر يجر وراءه شخصيات هامة لا تريد توريطها لمصالح عليا، فالقاتل المنفذ مجرد أداة ربما تمت تصفيتا بعد الجريمة، بينما المحرّض لا يمكن اتهامه ولا يوجد دليل عليه، وهناك معترف آخر برئ لا يدرك أنه قضى على جثة ميتة. فمستويات الحقيقة متعددة، والصدق والكذب فى الحياة العامة ليس ناصع الوضوح والتضاد، إخفاء جزء من الخبر لا يعد كذبا أخلاقيا مع أنه يعطى دلالة مضادة. والصحافة بدورها تتهم الملحن البرئ، تحيل القضية من جريمة عادية إلى جريمة رأى عام تستغل من قبل بعض الهيئات والأطراف للانتقام الشخصى من جانب وتغطية قضايا أخرى حساسة من جانب آخر، والقضاء يتأثر بهذا الرأى العام، حتى أن البراءة التى ينتهى إليها قانونيا لا تمتلك مصداقية الحقيقة ولا تستقر فى وجدان الناس بعد حملة الصحافة وتشهيرها المشبوه. إن تشابك الخيوط وتعقيدها فى الحياة العامة، وارتباط المصالح والتأمرات كفيلا بإغراق الحقيقة الناصعة فى بحر من الشكوك والريب، وإلقاء التهم قبل التثبت منها ينتهى إلى الإدانة الفعلية مهما صدر حكم القضاء بالبراءة بعد ذلك، مما يمثل ظلما فادحا وفضيحة أخلاقية، هذه هى عقدة الرواية كما تمثلت فى قصة عمرو / بليغ حمدي فى هذا الواقع المشوش المختلط.

توازيات الواقع والفن :

منذ الصفحة الأولى فى الرواية ونحن نستشعر ربح الخطر واتجاه التحولات فيها مما يحدد مصائر الشخوص والأحداث، لكن قيادتها إلى هذه النتائج المسلم بها فى الواقع الخارجى تحتاج إعدادا فنيا وتبريرا منطقيا غير عادى، وذلك لأن ما نعرفه عن الحياة إنما هو مجرد مادة أولية لما نصنعه فى الرواية، لابد من إعادة تشكيلها طبقا لمنطق الكتابة وقوانينها، فكلنا يعرف ماذا حدث لشركات توظيف الأموال مثلا، وعندما نرى كمال - وهو رجل الأعمال الحصيف - يحذر أخاه مجدى من التعامل معها قائلا " أنا فى السوق، وأعرف مركز صاحب الشركة، أضاع معظم أمواله فى المضاربات فى البورصة .. وليس أمامه سوى أن يهرب " فلا نعجب إذ يستمر مجدى فى عماه - مثل مئات الآلاف - حتى يصحو ذات يوم ليذهب إلى مقر الشركة حتى يتأكد من بلوغ مدخراته رقم المليون فيفاجأ بأخبار الانهيار المريع، فيعود ليمثل أمام زوجته دوراً غريباً، يراقصها وهو يخبرها أنه مليونير مفلس، لا يريد أن يصدق الفاجعة فيخفى غيظه فى احتدام الشبق. يحدث ذلك بالتوازي مع حادثة القتل وهروب أخيه الفنان إلى باريس. ونحن نعرف أن ذلك محتمل، وقد يحدث فى الحياة، لكنه لكى يجتمع فى رواية واحدة لابد له من رابط عميق يتجاوز مجرد الانتماء إلى أسرة واحدة، فلكى تكون هذه الأسرة نموذجية فإن من التعسف إلى حد كبير أن تقع لها كل الأحداث التى زلزلت كيان المجتمع المصرى فى العقود الأخيرة. ويبدو أن حجم الرواية، والتركيز على البؤرة المتصلة بالفنان فيها قد حرماها من إمكانية الاستيعاب الكامل للأحداث الموازية. وهذا ما نلمسه أيضا فى تلك التحولات الكبرى التى تمر بها بعض الشخصيات، فلكى نحملها إلى الفن لابد أن تقطع شوطا طويلا من الذبذبات الداخلية العميقة ومن أسرار الشخصية وخلخلتها منذ

البداية، ومن بنية المجتمع ذاته وما تحفل به من إرهابات حتى تكشف قبسا من سر الوجود دون أن نكتفى بملاحظة الظواهر وتسجيلها. وهكذا نستجيب لدهاء الفن ومكره الشديد.

ربما كان هناك ماركسيون فى الواقع قد أصبحوا من رجال التطرف الدينى، وإن كنت لا أعرف أحدا منهم على وجه التحديد، لكن لكى يحدث مثل هذا فى الرواية - كما نشهده عند مصطفى - فلا بد أن يستغرق وصفه صفحات طويلة تغطى التقلبات النفسية والاجتماعية والاستراتيجية، لا يكفى أن يقول المؤلف: "كانت الماركسية حوله موضة العصر فقفز فى قاربها وأوغل فى بحرها حتى حافة الموت ... وهرب منها قبل أن تنهار روسيا فوق رأسه، ليجد التيار الدينى حوله جارفا فقفز فى سفينته، وأعطته خبرته القديمة على أن يضع المجاهد الأكبر فى جيبه ليجد نفسه على شاطئ البيت الأبيض ويلتقى برئيس الدنيا وتستقبله شبكات التلفزيون الأمريكية".

فهذه هى النتائج - المشكوك فى إمكانها - وهى غير مقنعة بالرغم مما يقال عن عجينة التطرف وقابليتها للتحول من النقيض إلى النقيض، وينبغى لكى يتحول هذا ونتهم أمريكا - على رغبتنا فى اتهامها - بقيادة التطرف فى العالم أن يكون وجه الأحداث على غير ما هو عليه، وأن يرتبط الإرهاب بالصهيونية، وأهم من ذلك فإن هذه النتائج الافتراضية المتعسفة تؤدى إلى اختزال المسافات الجمالية للنماذج وتحويلها إلى هياكل فارغة تؤدى أدواراً مسبقة.

وربما كان تشكيل لحظة الإبداع لدى الموسيقار عمرو هو الذى يمثل ذروة التوهج الشعرى فى الرواية، ومع أن الإبداع هنا موسيقى إلا أنه يرتبط بالأسطورة بشكل حميم. والمشهد الذى أشرنا إليه عند الحديث عن مستويات

الواقع اللامرئية يعود بكل ضراوته ليمثل نقطة انطلاق قوى عمرو الخلاقة لإتمام اللحن الأقصى فى ظل أعذب الأوهام وأفدح الحقائق معا. لأن صافيناز فى الرواية / وردة أو غيرها فى الواقع / جليلة فى الأسطورة "من فرط سعادتها تبصره ريشة يحملها طوفانها راحت تضحك كما لو كانت جليلة. وكما لو كان تائهاً فى صحراء عطش، وضحكة جليلة تتفجر ينبوعاً وراح يشرب ويشتعل حريقه الفنى، ويسمع جليلة تقول له شهريارى .. وتتحول إلى رماد، وتشفق عشتار من الحب عليه وتسقيه ماء الدابة.."

وإذا كانت سخرية الأقدار هى التى تخفى عليه الوقائع، فقصر الأحلام الذى يبدع فيه ملك غريمه، وصافيناز تخدعه حتى تبتز أقصى طاقاته، وهو يستمتع برحيق الفن والغدر فى اللحظة ذاتها، لكن المهم أن الصورة الشعرية هى التى تتوهج فى النسيج السردي لتصبح الأداة الفعالة فى التعبير عما لا تصل إليه الكلمات الوصفية الباردة.

ويبدو أن محمد جلال الذى بدأ حياته الفنية بالكتابة للسينما، وترجمت أعماله إلى لغة الصورة فى التلفزيون لا يستطيع أن يستبعد من مخيلته ضرورات الشاشة الكبيرة والصغيرة، فهو لا يتفادى المشاهد الخطرة التى تتجمع عندها خيوط اهتمام المشاهد، فالحب الذى صار أسطورة العمر بين عمرو وجليلة هو البؤرة الحارقة فى هذه المشاهد. وجلال لا يتلاعب بفضول القراء أو المشاهدين، ولا يتهرب من تقديم المشهد المنتظر. يأتى صوت جليلة فى لحظة حرجة من مأزق عمرو تدعوه للقاء بعد فراق ربع قرن، تشتري له ملابس غجرية لترقص له على إيقاع أغنيتها القديمة بها، يذوب عشقاً معها، يشير الراوى باقتصاد لفعل السنين فى جسدها لكنه يصر على أنها لم تؤثر فى روحها، جعلهما زمن العشق يتغلبان على زمن التاريخ، وإذا كنا نتساءل هل هذا ممكن فى الحياة فإننا لا ننسى أنه ممكن وضرورى فى

الفن الذى يدعوننا لتصوير المستحيل الجميل، ويمضى المشهد سينمائياً بتلقائية فريدة نحسب أن الشاعر كان أقل رومانسية من الروانى عندما قال :

فإذا الدنيا كما نعرفها • وإذا الأحباب كل فى طريق

فأبطال محمد جلال يصرون على توحيد الطريق، ويعتزمون العودة إلى الهلالية لتحقيق البراءة وإقامة العرس المؤجل.

وبالرغم مما ترويه الصحف والمجلات عن حياة الفنانين والنجوم وجدلية عواطفهم المتناقضة التى يجتمع فيها الحب بالكره، والالتصاق الشديد بالغيرة والتوتر، ومدى سهولة وصعوبة العلاقات الرجراجة بينهم فإن أحداً لم يقترب بعمق من داخل هذا الوسط مثلاً يفعل محمد جلال، فهو لا يذوب تماماً فى منظور عمرو، ولا يتماهى مع مشاعر الفنانة صافيناز، لكنه يحتفظ بمسافة نفسية وتخيلية كافية منهما، تسمح له بأن يقدم بعض المشاهد الفريدة، مثل ذلك المشهد الذى يمتزج فيه قرب أحد الأطراف الشديد من الآخر ولعبه بالنار معه فى الآن ذاته؛ لحظة تتوقع فيها المطربة نروة الاندماج والتعاطف مع الملحن بعد نجاح لحنه فيلقى عليها كلمة الطلاق بعبارة مبتكرة مقرونة بكلمة "يا حبيبتي". تسمعها وتملاً جناحها بالورود البيضاء التى يحبها وترن فى أذنها زغرودة الفرح. هذا المزيج المدهش من ائواق والتخيل هو فيما يبدو تمثيل مرهف لبواطن حياة الفنانين فى أعماق تناقضاتها.

ومثلاً يحدث فى الملاحم الكبرى يعود عمرو إلى الهلالية مع الراوى الذى يقول: "أصاخ السمع ومعه جليلة، ووصلهما من الحارة صوت الراوى وهو يروى على الرابية ويقول : يا سادة يا كرام ... صلوا على النبى

المختار ، حكاية الليلة الهلالية، بطلها الفتى الهمام عمرو الذى سرق القمر من أجل أن يكمل عيني حبيبته بعشقه ويسترد نغمته..."

وإذا كانت مستويات الواقع النفسى والاجتماعى والسياسى التى تحفل بها الرواية متراكبة وثرية، فإن هناك خلفها هذا المستوى الغائر الأنثروبولوجى الذى يغوص فى بطن الملحمة وما تمسه من شعور جماعى لا يقترب منه الروائيون بسهولة، لأنه يحتاج إلى منطق خاص مخالف لمنطق الحياة التى نعرفها، حيث يسترد الإنسان بكارته وفنان براءته، والنغمة الجماعية فى صفحات الفن بعد أن حرمتها الحباة بلهيبها ومكرها من هذه العودة، وعندئذ تكتسب الرواية طرفا من ملحمتها القديمة.

دندشة الحكايات والسرد الشعبى

يستكمل الروائى الكبير أحمد الشيخ فى "حكايات المندش" التى صدرت عن دار الهلال الحلقة الثالثة من مشروعه الفنى الطموح عن الناس والحياة "فى كفر عسكر"، وهو المكان الذى اختاره نموذجاً للحياة الشعبية فى الريف المصرى، وسكب فيه عصارة وعيه بهوم القرية فى حياة هذا الجيل الذى ينتمى إليه وخلاصة رؤيته لأفاق تطورهم.

ولعل المتابعين لحركة السرد العربية والعالمية الحديثة يدركون أن المؤشر الأول للتجديد فيها تمثل فى العزوف عن استخدام الراوى المحيط بكل شئ علماً ليصبح إحدى الشخصيات الأساسية فى الرواية حيث يعبر عن منظور محدد، وارتبط ذلك بتطور الوعى البشرى بالكون ونسبية المعرفة به وتنامى الشعور لدى المبدعين بضرورة النفاذ إلى صلب الفكر الإنسانى من داخله ورصد حركة البواطن بصدق، مما يتطلب إحلال الراوى الموازى للشخصية كى يقدم بنفسه عالمه الخاص محل الرواة المتألهين السابقين. لكن هذا التحول فى العلاقة بين الراوة والأصوات فى اتجاه التماهى قد أنتج موقفاً دقيقاً يتعين على المبدعين أن يتأملوه ملياً قبل أن يحسموا اختيار النماذج التى يسلمون لها قيادة السرد؛ لأنها هى التى تحدد عدستهم الراصدة ومستوى وعيهم المائل فى النص وطريقة رؤيتهم للأشياء، هى التى ستضع النبرة الخاصة بأعمالهم وتحكم المنطق الذى يكمن خلفها. ولأن القص فى نهاية الأمر خلق كون مصغر يحاكي بقوانينه الكون الأكبر فإن على الراوى التماهى مع الشخصية أن يكون قادراً على احتواء وتمثيل هذه القوانين بذكاء عملى وحساسية شعرية. قد يساعده المؤلف بطبيعة الحال فى الاختيار والمونتاج والانتقالات، لكنه لا يستطيع أن يكسر منظوره أو يتجاوزه متعالياً عليه. بل عليه أن يلتزم بمستوى لغته، أى بجوهر أدبيته. وأن يحترم سقف ثقافته؛ أى مدى رؤيته. وهو لذلك مطالب بأن يتحرى فيه منفذاً للأبعاد

الإنسانية العديدة. لو اختاره صبيّاً قزّم وعيه وحبس لغته وأخذ يحبو معه فى مدارج المعرفة، ولو اختاره امرأة عليه أن يتابع بدأب شديد تشكّل العالم من منظور الأنثى.

من هنا فإنى شعرت بالإشفاق الشديد على "أحمد الشيخ" عندما رأيته يسند هذه الرواية الأخيرة إلى راوٍ يقدم نفسه منذ الصفحة الأولى قائلاً: "أنا حسنين المندنش، حلاق حمير الكفر ومداوى جراحها، طبال الكفر وزماره، رداح الكفر ونداب الموتى والمغدورين (لا أحد يستخدم عن نفسه كلمة رداح) وكاتم أسرار النسوان. لا خلف ولا عيل وأنا الذى ولدت المواشى (مفارقة أقوى من وعى الحلاق المحدود) تفتتح الأبواب إذا قصدتها، أتعشى وأشرب الشاى ولى من كل دبيحة نصيب معلوم، لسانى حصانى المفلوت يوشك أن يرمىنى فى الهلاك لولا لجام العقل".

وضع الكاتب عمله فى مضيق الشخصية المقدمة، قضى على لغته بأن تعكس روح العوام وربط أفقه بمنظور حلاق الحمير، فهل يستطيع أن يفلت من قبضة المصير الذى ينتظر روايته نتيجة لهذا الاختيار القاسى؟

عالم الكفر وسياسته :

الشهوة التى يشبعها هذا العمل هى لذة الحكى الممتع، وهو حكى يتراوح بين طرفين متوترين :- أحدهما شعبى محكوم بمناخ الكفر وسياسته، بالعمدة وحركته والناس وأفعالهم، بالمندنش ذاته وهو يطوف ويشوف، يعرف ويتذكر ثم يقول كلامه بطريقته الاستطراذية المتداعية ومناوراته فى البوح والكتمان، تغلب عليه فى كل ذلك عادة أصيلة فى إنسان القرية هى الاستمتاع براوية الأشياء. لذة الحكى التى لا تدانيها لذة علنية متاحة، وهى تنتقل بعدواها إلينا، فنشغف بها حيناً ونتململ حيناً آخر، عندما نضيق بمستواها الشعبى ونستمتع بطرافته وحشوه بالعبارات الدارجة والأمثال

الحريفة السائرة. أما الطرف الآخر فهو ينتمى إلى المؤلف مصبوباً في قالب شعبي كى يناسب الراوى، يعمد إلى صياغة عالم روائى وسكب الروح الشعرى فيه، عن طريق اللفات الدقيقة والعبارات المركزة والخطاب البليغ، عن طريق التعمق فى البواطن والتحليل التلقائى للمصائر، ثم بوسيلة أخرى هى ربط الخاص والعام، والجمع فى بؤرة واحدة بين سياسة القرية وسياسة الوطن، هنا يضطر الكاتب لتحميل راويه درجة عليا من الوعى التاريخى والحكمة النافذة فى التعليق على الأوضاع العامة، يجعله يقول "إن ناس كفرنا - وكل الكفور المجاورة - اختارت السكوت لأن الكلام طنطنة حروف، ولأن أدوات الفعل معدومة والوعى القليل مزروع فى سكك السعى وراء اللقمة .. وختمت كلامى بالرأى الصريح :

- عبد الناصر كسر قلوبنا بالهزيمة وسلمنا للسادات، والسادات باع واشترى فينا وخذ عمولته من دمنا".

ومع أن النموذج الذى يقدمه أحمد الشيخ لا يمكن أن يقوى على تقطير رؤيته بهذا الشكل البليغ الذى يعكس حكم المؤلف على التاريخ القريب للوطن، إلا أن من يعرف الريف المصرى بعمق يدرك أنه لا يعدم أمثال هؤلاء الحكماء الذين يعرفون بالفطرة روح التاريخ ويلخصون بمهارة جملة أحداثه فى كلمات وجيزة لكنها تحمل مذاقاً آخر غير هذا المذاق الذى ينتمى لمتقفى المدينة. المفارقة التى نستشعرها هنا هى صعوبة وحدة الراوى وعدم تماسك الصورة التى يعطيها لنفسه مع التدايعات والآراء التى يدلى بها، وبقدر ما نجد الرواية قد نجحت فى الربط بين خصوصية القرية وعموم الحياة الوطنية نجدها تكاد تنقض النموذج الرئيسى الذى تبنيه بتقديم مستويات غير محتملة فيه وإن كانت معقولة لدى غيره. وسرعان ما يكتشف الكاتب أنه لا يستطيع وصف القرية إن ظل محبوساً بداخلها، لابد له أن يتخذ منها مسافة حيوية وجمالية، كى ينظر إليها من بعيد، من المدينة على وجه

التحديد، عندئذ يضطر لأن يصحب المندش إلى الحلمية بزيارة ريفية لسيد أفندى، حيث يقابل أصحابه ويشبع نهمه فى التعرف عليهم وقراءة كتبهم وحيث يكتشف المغنى الضرير الذى يصحب عوده ويهجو به الحكام والساسة - الإشارة بالطبع للشيخ إمام - حينئذ تلعب المدينة دوراً جوهرياً فى تنظيم رؤية القرية لداخلها، ويتضح شئ هام وهو أن المؤلف مهما انتوى أن يقص حكاية القرية فإنه بحكم خبرته الحيوية والحضارية فى انتمائه المبكر للقرية والمتأخر الناضج للمدينة لابد أن يجمع بينهما فى بؤرة واحدة حتى يستطيع تقديم رؤيته للشخص والشخص والمواقف الخاصة والعامة، لابد للراوى فى التحليل الأخير أن يحمل ظلاً من شخصية الكاتب مهما حاول غير ذلك. هذا الصراع الداخلى بين القرية والمدينة، بين الراوى والكاتب لا يلبث أن ينفجر فى نوع من تشقق النص السردي وتسرب الخواص الملحمية إليه. فهناك ملمح أسلوبى يفرض نفسه على قارئ هذه الرواية، ولا ينتمى فيما يبدو إلا لعالم الملحمة الفطرى القريب من زمن القرية، ويتمثل فى اقتران الأسماء غالباً بوصف ثابت ودال، مثل هيلين ذات الخصر الدقيق وهيكتور ذو الخوذة النحاسية، وهى أوصاف ثابتة تعبر عن جوهر الشخصية، والقرينة فى حكايات المندش تجمع عدداً هائلاً من الأوصاف يرجع بعضها إلى اللون مثل "برتقالى" أو "وردى" أو "عنايبى" أو "مشمشى" أو "أزرق" ويعود بعضها الآخر لأحواله وأشياءه مثل "عندليبى" أو "بقرى" أو "ترايبى"، ومن يتأمل هذه الأوصاف يجدها تتدرج فى محاولة الكاتب إضفاء صبغة تشكيكية على الكفر من ناحية وإبراز خاصية قرؤية أصيلة فيه هى إصاق الصفات الدالة على الشخص من ناحية أخرى. لكن المشكلة فى تقديرى تظل ماثلة فى مسألة تعدد الصفات وتنوعها الشديد وفقر مخيلة الراوى وعجزه عن إبداع مثل هذا الثراء، حينئذ تتراءى لنا نظرتان لا تقبلان الاندماج : إحداهما نظرة الكاتب

المتباعد عن عالم القرية، المولع بعملية استحضاره في وجدانه وإطلاق الصفات الفنية المميزة لرواه المتعددة.

والأخرى نظرة الشخصية القابعة في داخله، المندش، وهى غير قادرة على اختراقه وتعدد أوصافه مهما كان لها من ثقافة عارضة. ولعل هذا ازدواج فى المنظور يصل إلى ذروته عندما يخاطب هذا البهلول نفسه متأملاً حاله وقائلاً: "هى عادة اعتدتها كلما اختليت بنفسى فى أوقات القلق التى تطرح فيها الأسئلة التى لا أعرف لها رداً، أو أوقات الرغبة التى لا أملك لها حلاً : أنقسم إلى قسمين : بنى آدم وشيطان ، ملاك وإنسان، رجل وامرأة فاجرة، طفل وكهل ... أفض الاشتباك وأصل إلى ردا السؤال أو تحقيق الرغبة، وما كان يخيفني فى مثل هذه الحالات إلا ظهور الشخص الثالث ؛ العاقل الذى لا ينحاز إلى أى الطرفين والذى هو أنا أيضاً، ولكن فى منطقة الفرجة بعقل. وعندما كنت ألمح ظله كنت أسارع بإسكات النفيرين المتشاحنين، أسكتهم لأنه لو لم أسكتهم لطاش ميزانى وفقد توازنى وطار البرج الساكن دماغى وهذا هو ما تسمونه الجنون وما هو بجنون، هو فى حساباتى نوع من الاستغناء عن كل ما هو خارج حدود الوعي والبدن .. الخ"

ولو كان المتحدث فيلسوفا - لا مجرد حلاق حمير - لما وصف ازدواج الشخصية وبروز النفس اللوامة بمثل هذه الدقة. وليس معنى ذلك أن الإنسان العادى لا يعانى من مثل هذه الأعراض، ولكن معناه أن القدرة على تجسيدها بهذه الدقة حتى تصل لدرجة التوازن وضبط الوعي لا يتأتى إلا لراو من مستوى مخالف، مرة أخرى نجد اختيار مستوى الراوى يضبط الاحتمالات بما لا يمكن تجاوزه إلا بنوع من التواطؤ بين الكاتب والقارئ يودى إلى اختراق حدود الممكن دون حرج، ويبدو أن هذا التواطؤ يقوم بالفعل ويمسح ما فى هذا التوتر من مفارقة كي يسمح للقارئ بأداء دوره وتلقى طرف الخيط التواصلى معه.

أبنية الزمن والأحداث :

من خصائص السرد البارزة في هذه الحكايات أنها مقدمة في نطاق زمني مبهم، تَعتصر ذاكرة الراوى فيأخذ في الحكى دون أن يعنى بترتيب معطيات الزمن طبقاً لنسق خاص نتمكن من خلاله من وضع الأحداث في مستويات زمنية منظمة . كل شئ يحدث على مسافة وقتية غير محددة. تسبح في فضاء القرية ولا تشكل طبقاتها في الأجيال والأحوال. هناك بعض الشخصيات - مثل سيد أفندى - تطل من ذاكرة الراوى بعد وفاتها الغريبة وقد تقدم بها العمر دون تحديد واضح ، ثم لا يلبث أن يستحضر طفولته عندما أنقذه من الغرق، وكان هذه السنوات لم تمر عليه هو الآخر، مما يجعل الراوى متطاولاً لا تتركه الأزمان ولا تصيبه الشيخوخة. نادراً ما تنتظم الأحداث على فترات زمنية لأن المقصد الجوهرى فى الحكى هو التقاط الدائم فى الحياة الباطنة للقرية.

ومع أننا فى مطلع الرواية نرى إشارة إلى زمن حكيها بعد النكسة بثلاثة أعوام إلا أن ذلك لم يلبث أن اندغم فى سيرة الشخصوص وصيرورة الأحداث، وكان سيد أفندى هو المناسبة التى ذكر معها تاريخ النكسة لأنه يعمل بالسياسة ولأنه من أهل المدينة. فالمدينة وحدها هى التى تستشعر مرور الوقت وتصنع الوعى التاريخى به، أما القرية فى منظور هذه الحكايات فإن الحياة فيها تدور بشكل دائرى مكرور بين الموت والحياة والفقر والغنى كما تنتقل العمودية من أسرة إلى أخرى دون أن يتغير شئ جوهرى فى وجود القرية. وهنا نجد من الصعب استخراج لوحة الزمن أو تمثيلها فى خطوط واضحة مما يعكس صعوبة التثام الأحداث فى مسافات متنامية ومتراطة.

على أن الرواية تتألف من ثلاث حكايات : النسافة وزمانها وتستغرق ٣٥ صفحة، المغدور وأيامه ٦٥ صفحة، سلمان ودواره ٤٠ صفحة. وهنا نلاحظ عدة أمور أساسية في بنية السرد :

أولاً : غلبة نموذج الشخصية المحورية - إلى جانب الراوى بطبيعة الحال - ما بين النسافة، وهى التى تمتهن نفس الغلال وتتقيتها بالغرابل، وسيد أفندى المغدور، وسلمان ، ثم إضافة عنصر آخر للشخصية يتمثل فى الزمن والأيام والدوار، والتركيز على هذه الأصوات فحسب.

ثانياً : الرابط بين هذه الحكايات بشكل قد يرشحها لكى تحقق التماسك الروائى الضرورى يتكون من جديلة ذات شقين ، أحدهما الراوى وهو المندش والشق الآخر هو المكان "كفر عسكر" لكن هذه الجديلة لا تتجح فى إضفاء بنية كلية على الرواية إلا بقدر ما تتضافر البنى الجزئية، الوصفية والرمزية والدالية كى تنصب خيمة المتخيل السردى.

ثالثاً : تتوزع المحاور الدالية فى هذه الحكايات بشكل متفاوت غير متسق، فأكبرها - وهو الجزء الأوسط - يتخذ العدالة والظلم مجالا لإبراز حكمته، بينما يعتمد الجزء الأول عند النسافة فى دلالاته على إبراز مفارقات الحياة والتعجب من المصائر وذكر ثوابت القرية وخدع السلطة وأحوال الأهالى تجاهها. أما شخصية سلمان فتكاد تكون أوضح نموذج يبقى فى ذاكرة القراء لأنه يمثل السلطة العسكرية فى انتهازياتها وفسادها عندما تختلط بالحياة المدنية، فمع أنه أخو المندش فى الرضاع إلا أنه سرعان ما يتكر له، وهو نتيجة لعمله فى سلاح الحدود قبل تقاعده يتفرغ للتجارة فى كل شئ فى زمن النهب الأعظم

ويمارس جميع الموبقات مثل تجريف الأرض وتجارة المخدرات واستغلال النفوذ وهو بمنجى من العقاب لانتمائه للمؤسسة الحاكمة.

رابعاً: لم يتمكن الراوى — بحكم تكوينه وموقعه — من تقديم رؤية داخلية للشخصيات الأخرى واكتفى برصدهم من الخارج وذكر ما شاع عنهم فى القرية من فضائح، مثل حادثة قتل العمدة واستنزاف دم أحد أتباعه الفقراء لنقل دمه لإنقاذه ومأساة موتها معا فى المستشفى. والنتيجة التى يمكن أن نخلص بها من تأمل هذه الوحدات والعلاقات الماثلة بينها أن اختلاف الأحداث فى كل حكاية عن الأخرى وعدم تشابكها واختلاف الدلالة المركزية فيها يجعل كلا منها قصة قائمة بذاتها تتحلى بصحبة الحكايات الأخرى واكتساب صفة "الندشة" منها اعتماداً على وحدة الراوى والمكان القروى الحميم، أى أننا نشعر إزاءها بأنها منظومة من الحكايات المتوازية التى تكرر مراحل العمر، فالنسافة تغور فى أعماق الزمن الماضى وتتقدم فى العمر، ثم يأتى سلمان ليعيد الراوى للطفولة فى سن الرابعة أو الخامسة ويتقدم به حتى بعد الخمسين، وكذلك يفعل سيد أفندى. مثل هذا النسيج الروائى الذى يتذبذب فيه السرد عند كل مرحلة، ابتداء من الطفولة وانتهاء إلى الكهولة لا يقدم عالماً متماسكاً فى بنية أحداثه وأزمته، وهو بالتالى يفضي إلى نفس تلك البؤرة المزدوجة التى لاحظناها عند تحليل درجة الوعى فى مستوى الخطاب اللغوى، مما يجعله يتوقف على منظور القارئ ودرجة اشتراطه للتماسك فى النص الروائى، فبوسع كل منا أن يخلع على هذا النص صفته الأساسية فهو إما أن يكون مجموعة قصص منظومة أو تكون من عمل روائى تام.

ثراء المتخيل :

مشكلة الأدب الذى يتخذ القرية عالماً له، ويكتبه من ودعوا القرى منذ صباهم أنه يقدم لها صورة باهتة شاحبة من الذاكرة ليست سفمة بحرارة المعاشة الساخنة الآن، يكتبون ذكرياتهم لا وجودهم الفعلى المحتدم المتمدد هناك. وميزة أحمد الشيخ أنه يحاول فى هذه المنظومة الحكائية من روايات كفر عسكر أن يخرق هذا العرف، يتحدى النسيان وهو يستحضر آلاف التفاصيل من الأوصاف والكلمات، وسأكتفى بذكر ملمحين من قلب هذه التفاصيل الدالة :

- عندما تحدث المندش فى الجزء الثالث عن أمه، أماتها ثم أحيائها كى يميّتها مرة أخرى، ذكر قصبتها فى الإرضاع والإنجاب، أبرز تديبها بقوة تشكيلية خارقة، لكنه عزا سر فقدانها لأولادها إلى هذا الجنى القابع فى سابع أرض والذى لم يكن يرضى لها بحياة الخلفة فخطف منها عدة أبناء بضربة واحدة من كفيه الجبارين. لا أظن أن أحداً قد تربى فى القرية ولم يلعب الجن دوراً حاسماً فى حياته خاصة فى صباه، ولم يتخل عن الشعور بفداحة هذا الدور إلا عندما غزته المدينة بعقلانيّتها.

- أما الملمح الثانى فهو ذلك النموذج الطريف الذى رشح نفسه ضد العقيد سلمان "شحيير الشيال" الذى كان قبل أن يرتزق من تنازله فى الانتخابات يمتلك "عرق الصبا" ويتمكن من أن يضغط بأصابعه على أية عملة فيمسح كتابتها وصورتها. "عرق الصبا" هذا من أسرار القوة الريفية وأساطيرها الجميلة التى لا يخلو أى مولد أو تجمع من مظاهرها. وكم كان يتوق القارئ لاحتشاد العمل بمثل هذه اللفقات القروية التى تمثل غلبة القوى الغيبية ونوع الأساطير المثيرة للمتخيل الريفى.

لكننا لا نستطيع أن نتفادى حقيقة هامة تبرز فى التقنية السردية لهذه الحكايات وهى أنها باعتمادها على ما يشبه الاستطراد الشفاهى الملائم لوعى الراوى وأفاعيل ذاكرته لابد أن تصبح فقيرة فى لغتها وإشاراتنا ومحدودة فى توظيفها للعديد من إمكانات السرد الحديث. ولا تكاد الرواية تفلت من هذا المصير سوى فى الصفحات الأخيرة عندما تلجأ إلى الحلم الذى يسعها بمادة ترقى إلى مستوى الرمز الجميل. يبدأ المندش فى مقارفة الأحلام فيرى أباه وهو يدعو بينما ينتفخ صاعداً فى السماء مثل البالون الأبيض يعرف أنه بعدم ذهابه معه مازال فى عمره بقية. يرى أخاه فى الرضاعة - العقيد سلمان - وقد تضخم حتى أصبح فى حجم دواره فيصيح به إنه لا ينبغى أن يطفر بالعروسة التى حرم هو منها، هل هى الدنيا فى تأويل الحلم، لأنه حافى القدمين، كما يخبرنا عرضاً فى سياق سرده لهذا الحلم بأن سلمان قد مات، لم يكن قد ذكر لنا ذلك فى الرواية من قبل. المهم أن هذه الصورة الحلمية تكتسب أهمية رمزية وتضفى على السرد بعض الأبعاد المجاوزة لحرفية الحياة.

لكن الرواية تظل للأسف فى مسارها الأساسى حدوده بأفق هذا الراوى وبخيلة فى توظيف مثل هذه المشاهد لأنها مرهونة بهذا القص الشعبى الذى تنتمى إليه. ومن ثم فإن أبعد ما تصل إليه هى أن تقدم توقفاً محموماً للعدالة باعتبارها جوهر أشواقها وبؤرة رؤية صاحبها للحياة، هذه العدالة التى يتأسس بها الملك وتستقيم معها الحياة تمثل الأنشودة الطالعة من قلب الحكايات والمزهرة فى كلماتها. يتداوى الراوى بالحلم ويختم طرائفه بصيحته على الطريقة الشفاهية القروية "وحدوا الله" فكأنه يضع بها نهاية الحكاية ومغزاها الأخير.

ارتعاشات الروح فى أطلال النهار

يوسف القعيد مبدع كبير مشدود منذ خطواته الأولى إلى قضية محورية تكاد تستقطب طاقته الخلاقة هى "قضية الوطن" بمواجهه ومصارعه، بتحولاته وأخطاره، بذاكرته المثقلة وقلقة المستوفز، لها يكتب وعنها يغنى بصفة دائمة. من هنا فإن العرق السياسى الناقر أبدا فى أعمال يوسف القعيد يمثل النسخ الحى المهيمن على بقية مستوياتها، وإن كان كثيرا ما يهرب تحت الجلد، ويختفى خلف صراعات القوى الاجتماعية ومظاهر الحياة المهنية اليومية، ثم لا يلبث أن يبرز فجأة فى منطقة محددة من الجسد تشى بالتهابه وحساسيته.

يطرح الكاتب فى روايته الأخيرة "أطلال النهار" قصة هذه الذاكرة المثقلة عندما تتراكم فوقها طبقات من الوعي الشقى والممارسة المجنونة. فتستحضر الأمس من منظور ما يجرى اليوم، تتأمل الماضى - فى وقفة طल्लीة معاصرة - فيما تولد عنه من عناصر الحاضر القريب. فتستعيد الذكرى وهى تصنع أحداث اليوم وتؤطر حركة المستقبل. الأمر الذى يجعلها دائما لخطبة إفاقة قصوى وانتباه متوتر، تحشد أمام القارئ بشكل مكثف ومتقطع جملة الملامح والظلال، قبل أن تسمح له بتأمل هذه اللحظة، الراوية الأساسية إعلامية ذكية من بنيات هذا العصر الأخير، تقدمت بمشروع فيلم توثيقى لرسم صورة تذكارية للناس يوم النصر البعيد، منظورا إليه بالحدقة التى تشكلت إبان العقدين الماضيين، واصطبغت. بحادث اغتيال فى الذكرى الثامنة. لكنها تبدأ من تحذيرات المدير لها كى تخرج من ذهنها "كل ما يقوله أقطاب اليسار الأحمر، وشيوخ شباب الذقون والجلاليد البيضاء، فعلى الرغم من كل التناقضات بينهما، إلا أن ثمة اتفاقا ضمنيا على التقليل من جدوى

النصر الذى تحقق، وتقديم الاغتيال على الإنجاز" هذه هى البؤرة المستقطبة للحس الوطنى فى بعده التاريخى فى مواجهة الصيغة الرسمية التى يمثلها المدير. تهدف الرواية إلى إعادة تفسير الأحداث بأثر رجعى، برصد حركة الناس وأشكال إحساسهم بها. بالتسرب إلى خلايا وجودهم اليومى الحار لاكتشاف ما علق بها وتكسر على صفحاتها المتباعدة من رقائق الماضى وخيوطه الفردية، بما يجعل الرواية حركة متحفزة فى الزمان، تطرد ريح الاطمئنان لتثير زوبعة الأسئلة، وتلتقط الأقوال والشائعات والوقائع، وتستهل بمقطع مثير من أغنيات المحارب القديم يحدد سلفا هذه الارتعاشات المبهمة فى روح الإنسان المصرى وإشفاقه من الغد عندما يبكى فى لحظة الفرح وينشد :-

"يا خوفي من يوم النصر

ترجع سينا وتضيع مصر!"

معالم الصور الأولى :

يستخدم يوسف القعيد أدوات تقنية عذيدة فى سرد روايته، فهو يتنقل من منظور الفتاة المثقفة "ضبرة عابدين" صاحبة المشروع التسجيلى الطموح فى صحبتها لصديقها المراوغ ضابط الشرطة "بدر بخلق" الذى ينتقل إليه صوت القص فى بعض اللحظات، إلى الراوى العليم بكل شئ والمتتبع لخفايا الأحداث والأشخاص، حيث يطوف بصبية صغيرة قادمة من الريف بحثا عن العمل فى بيوت أهل المدينة، مصورا دهشتها من زحام الشارع وتطاول العمارات وقفزها العشوائى بين السيارات والسخط الذى لا تفهم مفرداته من قائديها، حتى تستقر للنوم تحت إحدى المقطورات الضخمة بإغراء صبي ميكانيكى تعود على ذلك، وإن لم يكتسب منه خبرة كافية بالأخطار المحتملة؛

ويكون مصيرهما معا أن يصيرا "كوما من اللحم المعجون بالدم" تحت العجلات العملاقة التي حركها سائق مخدر دون حذر وفر بها هاربا. لكن اللافت للنظر في هذه الصورة الأولى هو إصرار الضابط على توصيف الحادثة بأنها "فعل فاضح في الطريق العام" لأنه جثة الصبيين وجدتا معا ولا بد أنهما قبل الموت كانا في وضع مشين. بينما تصر الإعلامية على ضرورة ملاحقة المجرم الهارب الذي سحق الطفلين، لأنها "كانت تحن إلى كل أطفال الدنيا، ما إن تشاهد طفلا حتى تشعر بالجرح الذي في أعماقها طريا، تنز الدموع تحت الأجفان، تحلم ، تتمنى أن تمنح كل أطفال العالم حليبها الدافئ المسكر. غممة في القلب، نهضة في الصدر، حزن لا حدود له يهد كيائها، نظرت إلى الواقفين يتفرجون، سألت نفسها: أليس هؤلاء الرجال والنساء آباء وأمهات؟ أليس لهن أطفال في سن الولد والبنت؟" وإذا كان الموقف يتسم بشئ من العبثية واللامعقول، ويشي بمدى العمى الذي يصيب أجهزة السلطة أحيانا في الحكم على الأحداث وترتيب مستويات الذنب فيها، فإن هذا التقابل الصارخ بين "صبرة" و"بدر" يمد الخيط الأول لنسج صورة مجتمع ما بعد الحرب، حيث تفقد الحياة قيمتها وتسجل الحوادث بطريقة شائنة تهدر كرامة الإنسان وهي تزعم الحفاظ على شرفه، بينما يضطرم صدر الفتاة بجيشان التحنان الأموى الرهيب. لكن الصورة الثانية أشد سيريالية وعبثية وبعدا عن المنطق المؤلف. تدور في الطرف المقابل لعزبة الصفيح التي جرت فيها الحادثة الأولى. يفصلهما فقط خط السكة الحديدية الشهير في جغرافيا المدن المصرية حيث تتوزع الأقدار عن يمينه وشماله بشكل يجعله تمثيلا واقعيا لخط "عدم الاستواء" الطبقي. فيلا أسطورية الأناقة والترف، تسكنها سيدة عجبية "نازك" أو "نانا هاتم"، يتدور الرهان عندها بين الأصدقاء على سماعه التليفون المسبوكة من الذهب الأبيض،

تطلبها من زوجها "المرسال" فى البلاد العربية كما يطلقون عليه. ثم تنظم حفلة غرائبية، كى ترف قطتها إلى "كلب سوسو هانم" وعند لحظة "الدخلة" يتوقف الكلب عن الاستجابة للتحريض السفیه، يتقدم التاجر الثرى الشبق "متولى الأشقر" لينوب عنه فى الممارسة، ينهش الكلب مؤخرته، يأتى الطبيب ويصر على إبلاغ الشرطة حتى يتيسر له الحصول على مصل الكلب الذى تحتكره الدولة. يختال الضابط بين حسان الحفلة وجنانها وهو يدون وقائع الحادثة، وإن كان لا يخفى ضيقه بحضور "صبرة" معه، إذ يقترح عليهم حلا سهلا لحفظ القضية. اتهام كلب مجهول بالتعرض للتاجر وهزوبه بعدها. المهم فى هذه الصورة الثانية أنها تبرز التناقض الحاد فى أوضاع الوطن عبر عدد من المفارقات الفادحة ، من أهمها :

- تحلل البناء الاجتماعى لكثير من الأسر المصرية، نتيجة لسعى رجالها المجنون لكسب المال وترك نسائهم نهبا للفراغ والضياع، مما تنجم عنه حالة من الهيستريا الجماعية يمكن أن نطلق عليها "غيبة الذكور" بما يتولد عنها من أمراض نفسية واجتماعية، فى الوقت الذى يعانون فيه "غيبة الإناث" فى مهاجرهم القاسية.

- مفارقة التقابل الفادح بين سكان الأحياء الشعبية المهمشة، ممن يعيشون تحت خط الصفر من ناحية، وسكان القصور الذين يصل بهم جنون الثروة إلى تنظيم الحفلات الماجنة يشبعون فيها شبقهم ويتسلون بمثل هذا العبث القبيح من ناحية أخرى. على أن مجرد العمل فى البلاد العربية لا يثمر مثل هذا التفاوت الشنيع فى المستويات ولا يكفى لشراء هذه السماعه بقدر ما ينجم عن الدخول الطفيلية فى الأوضاع الاقتصادية المختلة.

- طبيعة التحالف بين موقف الضابط - الممثل للسلطة - المتواطئ مع هذه الشريحة المتهتكة من المجتمع، والمستفيد من علاقته المشبوهة بها، وموقف الإعلامية المثقفة التي تمثل ضمير الجماعة الشقى بوعيه.

على أن هناك خاصية بارزة في هذه الصورة برمتها تجعلها تقع في دائرة "النوادر" الغرائبية التي تحكى في المجالس الخاصة ويتم تضمينها في الروايات الشفاهية المتناقلة، مما يجعلها محدودة الأثر في تقديم نموذج مقنع للقوى الاجتماعية المتفاعلة في الحياة المعاصرة لتصبح مجرد تمثيل كاريكاتيرى لافت لهذه التناقضات عندما تبلغ ذروتها المسنونة التي لا يكاد العقل يصدقها وإن وجد فيها كثيرا من عناصر الطرافة التي تتميز بها الفضائح الاجتماعية الذائعة. ويظل بوسعنا في الرواية أن نطالع ما يجيش بصدر "صبرة" عن هذه المفارقات المضنية للروح، ونتعرف كذلك على طريقة الكاتب في نقل الرواية من الضمير الأول المتكلم إلى الثالث الغائب دون فاصل مميز، يقول : "سألت نفسي : من تراه لا يشعر بالتيار الخفى الذى يؤدى إلى اضطراب الوطن؟ كل ما شاهدته اليوم، سواء فى عزبة الصفيح أو قصر المرايا سيظل عصيا على التشكيل فى صيغة مضبوطة من الكلمات والصور والأصوات. بدا لها الضباط ينظر إلى الناس بعينين باردتين. وجهه خال من أى تعبير عاجز عن الإعلان عن أى انفعال حتى عندما يحاول جاهدا أن يتغاضب أو يتضحك أو يتحازن." هذا الانتقال من الداخل إلى الخارج يتم بشكل عفوى وسلس، لكنه لا يؤدى وظيفة ضرورية كانت تتطلب تعديل زاوية الرؤية؛ إذ يمكن للرواية أن تصوغ هذا الوصف الذى تقدمه للضابط على لسانها دون أن يتغير شئ. فالراوى المحيط بكل شئ علما قريب جدا فى تقديره للقضايا الجوهرية من منظور هذه الفتاة

بحيث لا تسمح المسافة الفاصلة بينهما بمنظور مخالف من الوجهة الشعرية أو الفكرية.

الرواي يقطع خيط الرواية :

على أن الإشكالية الكبيرة التي تثيرها "أطلال النهار" بطريقة لم تحدث في أعمال يوسف القعيد السابقة لا تتصل بموضوعها المحوري، فهو بارز منذ المطلع الغنائي الذي يتصدرها مولولا على مصير مصر بعد النصر. ولكنه يكمن في البنية التي تنتظمها والإطار الفني المحيط بأبعادها. حيث نراها تقع في مدارات منفصلة، لا تقوم بينها أية علاقة سوى هذه الأرضية المشتركة التي عبر عنها من قبل باعتبارها مما يحدث في "بر مصر". ولو ألقينا نظرة سريعة على فهرس الرواية، من الطريف أن يكون للرواية فهرس، لوجدنا هذا الانتظام المتسق في العناوين يحاول تغطية الفجوة الكبيرة بين أجزائها، وذلك عن طريق تكرار التأمل الأخير في كل من الجزء تحت عنوان شجي وشعري هو "ارتعاشات الروح" محضر أول، ومحضر ثان. لكن هذا التكرار لا يضمن أية وحدة عميقة للمدارات المختلفة، إذ أن قصة الفتاة تتوقف تماماً لنشرع في حكاية جديدة بعنوان "البيت في سكة النصر" تروى قصة محارب قديم، برتبة لواء، فقد ساقه في الحرب ولم يعثر عليها أبداً، وتغيرت الدنيا من حوله، فأثر صحبة بيبغاء يكرر أوامره التي لم يعد يرددها أحد، وانتهى به جنون العزلة إلى تصريف طاقته في مراقبة زوجين شابين والتجسس على حياتهما الخاصة باستخدام منظاره المكبر الذي طالما عرف به مواقع وتحركات الأعداء. ثم حاول "تجنيد" الغسالة كي تأتي له بأخبار الزوجة وتشبع نزقه الصبياني في متابعتها بشبق غريب.

ثم يتساءل في نهاية المطاف :

"متى يعثر على القدم الحقيقية، كيف ومتى وأين ؟

لا آخر الأرض فيها إجابة، ولا آخر الأيام تشفى غليله

معلق على مشنقة السؤال، يتأرجح على عذاب تساؤلاته

لا الموت يأتي .. ولا الحياة أصبحت ممكنة"

تحتل هذه القصة المستقلة تماما عن سياق الرواية الجزء الأوسط فيها عبر ستة عناوين تستخدم فيها جميعا كلمة "بوم" المنذرة بالشر المستطير. دون أن ترتبط بأحداثها أو روايتها أو تمتد إلى القطعتين التاليتين لها، الأمر الذى يجعلها جزيرة معزولة وإن كانت غارقة فى مياه هذا المصير المأساوى الذى يتربص بأبطال النصر ويحبض أى معنى لنضالهم المنتكس. وإذا كانت الأعمال تقاس بخواتيمها فإن هذه النهاية المفعمة بروح السخرية من رموز الحرب تجعل السؤال مغروسا فى مفهوم النصر ذاته وهل تحقق فى أية لحظة من هذا التاريخ القريب.

لكن الرواية تعود للالتزام مرة أخرى فى القطعتين الأخيرتين، وهما بعنوان "مجنون" و"للنهار بقية" قبل أن تتوقف للتأمل النهائى؛ عندما تسترد الراوية صوتها بعد غياب طويل. فى هذه الأجزاء نعرف بعض الحكايات الموازية لقطارين ؛ أحدهما ينحدر من أقاصي الصعيد والآخر قادم من دلتا مصر يحملان فى أحشائهما ضمن ما يحملان رجلا ملتجئاً وامرأة مبهمة، يلتقيان فى المحطة ويضممر كل منها هدفا خفيا. أما الرجل فقد جعل رسالة عمره - بعد أن أخذوا أمه رهينة لتسليم أخيه الأصولى - أن يشارك فيما سيعرف بحادث المنصة، وأما الفتاة فهي تسرّ من قصتها أكثر مما تظهر، ولا تبوح سوى بالنذر اليسير من أحوالها، خاصة عندما تروى بعض

حماقات السيدة الأولى الماضية؛ إذ سمعتها تقول "أنا جان دارك، تشير إلى شوارع الجيزة وتقول إن هذا الشعب لن يفهم أبدا الخدمات الجليلة التي قدمتها له. لقد سبقت زمانى. ولا بد أن تمر سنوات طويلة حتى يدركوا عظمتى. قطر الندى كانت لصة. وشجرة الدر محتالة، وحتشبسوت أسطورة، وهدى شعراوى وقفت ضد زواج ابنتها ممن تحب فى المحكمة. أنا الزعيمة الأولى والأخيرة، لم يكن هناك قبلى ولن يأتى بعدى أحد".

مما يجعل الجنون ليس قاصرا على شخصيات الرواية المتخيلة بل هو فيض يتدفق من الشخصيات التاريخية ذاتها. وتكتمل دلالة هذا الحطام عندما يتذكر الراوى عن شخصية زوجها أنه كان يقول لمقربيه :

"أنا غول، ولن يستطيع أحد أن يهاجمنى، لا من العرب ولا من الجرب. فإذا قيل له: العرب ومفهومه، ولكن من هم الجرب ياسيدى؟ قال: المصريون" كما كان يقول "إنه يحكم شعبا لا عمل له سوى الأكل والجماع والتبرز، كل واحد له معدة مثقوبة، فمن أين يدبر لهم ما يأكلونه. وكان فى الصباح الباكر فى القناطر الخيرية يصحو من نومه ويقف فى الشرفة مخاطبا النيل:

- صباح الخير يا نيل، وكان يكمل قائلا لنفسه :

"إن العظماء لابد أن يصبّحوا على بعضهم"

وإذا كان الجنون هو الذى يدفع شخصيات الرواية المتخيلة والتاريخية فإن التأمل الأخير الذى تختتم به "صبرة عابدين" ارتعاشات روحها يمثل التعبير الحقيقى عما تريد الرواية أن تطرحه من اهتزاز المنظور إذ تقول: "يقولون أن المعاصرة تفسد كل شئ، لابد أن تمضى فترة زمنية بيننا وبين

الحدث الذى نكتب عنه ونحاول أن نتمثله ونستوعبه ونهضمه، ثم تصبح لدينا القدرة على إخراجه فنا جميلاً".

هذه المسافة الجمالية التى يتوهمها الراوى فى الرواية هى ذاتها التى يحتاجها القارئ كي يعيد تشكيل هذا العمل الإبداعى الجميل، ويخلع عليه من ذاته ووعيه الوحدة العميقة التى تنظم كل مداراته، كي يتم استيعابه واستقطار شعريته باعتباره شهادة أخرى ساخنة ومتدفقة عن هذا الوطن الموجد دائماً، "برّ مصر" كما تعود القعيد أن يقول.

خباء ميرال الطحاوى

تمثل البيئات البكر منبعاً دافقاً للسرد الجديد عندما يعاد اكتشافها إبداعياً، فمفردات الحياة فيها من حجر وبشر، حيوان وأسطورة، طبيعة معتقة وروائح فطرية لم تدخل تاريخ الوعى المكتوب، ومن ثم فإن الوقوع عليها سرعان ما يسفر عن كنز حقيقى للخيال القناص والشعرية المتهللة. ولقد دفعت لنا الصحراء الليبية فى العقد الأخير بمعجزة "إبراهيم الكونى" الذى قلب موازين الرواية العربية بسيله المنهمر فزرع واحدة من ألمع راياتها فى مغرب الوطن العربى، كانت خبيئته الثمينة منتزعة من ريح الصحراء وعادات "الطوارق" بأحشائها الميثولوجية الغنية. وها نحن نعاين بشارات عروق ذهبية مناظرة لا تقل عنها طراوة وقيمة، كما تتمثل فى عالم البداوة العربية فى مصر، مرصودة بشعرية فائقة بحدقتى كاتبة شابة، انبثقت من آباره ومراعيه، وحملت فى قلبها عصارة وجوده وسر حيويته قبل أن تطلع علينا بهذه الرواية الفاتنة "الخباء"، حيث تمارس "ميرال الطحاوى" أقصى درجات الكشف الجميل والتخليق الفنى المبدع.

مباغثة الطقوس :

تعتمد الرواية منذ سطورها الأولى على مباغثة ما هو داخلى حميم وكشف مستوره دون جرح أو استفزاز، ففى الإهداء نطالع هذا المشهد المثير لحوار غريب : "إلى جسدى، وتد خيمة مصلوبة فى العراء" فالكاتبة تتوجه إلى ذاتها، لكنها تختار منها هذا الجزء الذى يعمل "الخباء" على تغطيته، هذا الذى يفترض فيه أنه محرم على الكشف، كى تبرز منه أمراً بديهيّاً ومتناقضاً، فهو يتمتع بصلابة حسية خارجية تعزّ على التجاهل، إنه ركن الوجود الأساسى مثلما يعتبر الوتد ركن الخيمة المنصوبة، لكنه فى الآن

ذاته مصدر كل العذابات، فعلى عروقه تصلب المرأة على مشهد من كل الناس عندما يراد لها أن تتغطي به، إنها تتعري من حقها الإنساني وهي تطمر بداخله، وهي إذ تتصدى - كمبدعة - لكشف مكنونه لا تتجاوز حقها في التعبير عن وضعها المتوتر والبوح بعذابات روحها، الموازية لوجودها ذاته. هذه الأنثى البدوية المتحضرة، الكاشفة الساترة، تلعب بالكلمات وهي تباغتها في مرقدتها الحميم، مثلما تلعب مع أختيها عندما "كان الأرق كثيراً ما يضجرني رفعت الكلة المواجهة، وشممت رائحتهما: "فوز" و "ريحانة" .. كانتا متعانقتين كمن تحكيان سراً. واغتظت منهما، حتى في نومهما يتتاجيان دوني .. جذبت عليهما الغطاء ثانية وجلست في بسطة الحجرة بين الفراشين". هذا بالضبط - مترجماً إلى مشهد طفولي حميم - ما فعله الرواية، تباغت شخصها وهم نيام عجرة، فيوقظ وعيها أرق المعرفة، وتعثر على أخواتها متآلفين. تستغرب هذه الألفة التي تطوق الآخرين وتتركها خارج سور العادة. تستشعر الغيظ لهذا الاتساق الذي لا تقوى عليه مع العالم مهما كان لا واعياً. إنها تتعرف عليهم بجماع حواسها من بصر وشم وشعور، تكشف أوتادهما المخبأة، أجسادهما المغطاة، ثم تعيد إليهما الغطاء ثانية بعد هذه الإطالة المحنقة الحانية، لكنها تكون قد تسربت إلى مسامهما، أحلامهما ، نجواهما المنظورة، في الوقت الذي اكتشفت فيه الجزء الخبي من ذاتها وتلمست معالمه في فعل إبداعى مباغت بالغ الرقة والجسارة في الآن ذاته.

على أن هذه الكائنة الصغيرة الموجهة - الراوية - تعرف كيف تضعنا في مهب الريح المأساوى للرواية، فهي ترقب بحساسية فريدة الأيدي التي تمتد إليها في عنف لتجذب خصلات شعرها وتفق جديلتها وهي تلف أعوامها الخمسة الطرية في الغطاء، كما ترقب عيون أمها الواهنة والعروق الدقيقة فوق جفنيها وأنفها المتورم من فصد الدموع، وترصد جدتها القاسية حين

تخلع العباءة فيبرق ثوبها الأزرق المدقوق في الحزام أو "الحياسة" قبل أن توزع ما جلب أبوها قسمة بين الأولاد وتعزل ما يخص الأم قائلة : "هذا للممسوسة ... والله حرام فيها الزاد جلابة الخلفة الحرام" - أى البنات - ثم ترقب في نهاية المشهد أختها الكبرى "صافية" وهى تتمتم ردا على جدتها فى سرها: "الله يا خدك ما توعى بليل ولا نهار ... والله ما ممسوس غيرك يا غراب الشوم .. أربع صبايا وثلاثة رجال .. ماذا تفعل فى إرادة الله وعيونك المسمومة؟ والله ما حسدهم غيرك يا غراب الشوم" عندئذ تكتمل ريح المأساة أمام القارئ؛ بنذرها وعلاماته وفجيعتها، إنها فقد الأبناء الذكور وجنون الأم ولوعة الصبايا وكلمات الجدة الجالدة فى مجتمع أخرق، كيف للصبايا أن يقاومن وطأة الجنون وانسحاق الإناث فى محرقة الأقدار؟ على أن المفارقة الفادحة تكمن فى مصدر الخطر بالنسبة للفتاة الراوية، فليست الممسوسة - أمها - هى التى تثير مخاوفها، وإنما هى تلك الجدة العاتية الممثلة لمنظومة القيم البدوية فى بنيتها الصلبة المتكلسة، فالبنات تحكى : قلبى يمتلى بالمخاوف من أسنانها الذهبية الشرسة التى تلاحقنى فى المنامات. سأركض وأركض ثم أسقط فى بئر بلا قرار وأظل أشعر بالهبوط وجسدى يهوى بحدة فى البئر "ليس من حقنا أن نتساءل عن المشار إليه بياء المتكلم فى هذا المشهد وعلاقته بالكاتبة، فلابد أن نقاوم تذكر تلك "البئر الأولى" التى كتب من خلالها "جبرا إبراهيم جبرا" سيرته الذاتية، فهذا تلصص على الدواخل لا يليق بالقراء الطيبين، ولكننا لا نملك إلا أن نستشعر ريح هذا الخوف مما تخبئه الأقدار لتلك الصبية الغضة، فالخباء لا يتمثل فى الخيمة المصلوبة فحسب، ولا فى الجسد المنظور، وإنما فى جلد القبيلة ذاتها، فى هيكلها وأعصابها، فى نفوسها المعذبة وحيواتها الشقية. فى هذا المس الذى يعصف

بالعقل والحكمة الإنسانية تحت وطأة التقاليد الساحقة. وسنجد صورة هذه البئر تحتل موقعاً مركزياً في دلالة الرواية كلما تكررت في المشاهد اللاحقة.

وإذا كانت الرواية تحتفظ بطزاجة رصدتها عبر حدة الطفلة المندهشة فإننا نتابع معها تحول المشاهد اليومية في مناسباتها الاستثنائية إلى طقوس منتظمة؛ ابتداء من دق الوشم وانجاس الدم من الذقن على إيقاع كلمات محفوظة إلى صياغة "الحياسة" أو الحزام الأنثوي المورق بالذهب. إنها الجدة الشرسة ذاتها صاحبة الأمر والنهي في هذا الطقس الفريد.

"يدخل الصائغ بعدستيه الثقيلتين، تبرز من ورائها حدقتان كليتان وبنطال حضري وطرבו ش متسخ. سيبدو مضحكا بنحوه (قد يغلب على ظننا أنه يهودى مترسب فى قاع المجتمع) لكن حين يفتح جلبته ويخرج العملات المستديرة سبائك سبائك ويبدأ فى دقها .. تقيس وسط البنت بقطعة من القماش وتعطيها له، فيخرج حزاما من الجلد بحسب خصر كل منهما ويبدأ فى تعليق السبائك، وفى المرة القادمة تصبح صفوف البرق منقوشة تتشلق فى العملات. وسيفتح جلبه أخرى ليخرج الكرادين والأساور و"سردوب" تهلل فى وجهه : يا لباس الدمج فى أيده، بوجمة حلوة وأسوار" تبتئس الصغيرة لأن خصرها لا يقاس فتقول لها الجدة "حين يصبح لك رسم، ووسط من صدر، صندوق لك الذهبات".

لا يتسع وعى الصبية لشرح رمزية الطقس ولا تحليل دلالة الموقف، ترصده فحسب من منظورها الصغير، مترقبة أثره على جسدها، ستترك لنا أن نحس بالبقية عند القراءة؛ سيدور فهمنا لعلاقة المرأة بالذهب فى هذا المجتمع الفطرى بين قطبى الزينة والقيمة، بين الحلى التى تبرز الجمال والثمن الذى يضاعف القدر، وسيكون بوسعنا أن نتلمس درجة أعمق من

الفهم إذا دخلنا فى استحضار إشارات الميثولوجيا القديمة المرتبطة بالجسد وكنوزه البراقة.

الآخر صانع الذات :

عندما تأخذ الراوية الصغيرة فى تعداد مفردات الحياة التى تحيط بها وتغرق فى محيطها تعدو حروف العطف بسرعة لتجمع بين النبات والحيوان، والإنسان والقمر، لتتوحد فى عينها كل الأشياء، حتى تلك التى غابت عن الوجود وطواها العدم لكنها مازالت تنادى وتغوى، مثل "زهوة" غزالة الصبية فاطمة التى يقودها طيفها حتى البئر، تلتبس جميع مظاهر الوجود وتفقد شيئاً من كثافتها المادية لتغيب فى عالم ما وراء الطبيعة وتفسح المجال للتفسيرات الأسطورية المنتعشة. فهذا الهيام الطيفى الذى حدا بالفتاة الصغيرة للخروج والنوم على حافة البئر لا يلبث أن يصبح علامة على أنها قد أصبحت فى طريقها هى الأخرى لكى تصير ممسوسة. عندئذ تظهر كائنة أخرى من عالم مغاير، يرتطم الضوء المنبعث منها بهذه الأطياف ليكشف عن وضعها الحقيقى، تصبح معرفة الذات رهينة بالارتطام بالآخر. لنقرأ رواية الصبية فاطمة عن هذه الأخرى وكيف بدأت تكسبها الوعى الشقى بذاتها والمتفتح على ما حولها : "فى البداية كنت أناديها بالخوجاية، ثم قالت لى : آن، قولى آن. وعرفت بيتها. ظل هو المكان الوحيد الذى يفتح لى الباب لأقصده، يسحب مهرتى الغفير وتتبعه "ساسا"، وأنا أتأرجح فوق ظهرها. كلما حدثت فيها أدركت أنها غير جميلة بالرغم من بياضها وعيونها الزرق وشعورها الصففر، لكنها غير جميلة .. ولقد وقعت عينها على "خيرة" - مهرتها - أولاً وصار من الصعب أن أصرفها عن ولعها بها. ثم طاردتني نظراتها، طاردتني فهربت أكثر باتجاه "زهوة" لكن "زهوة" هربت منى ..

وبعدها كانت خيرة وتلقيحها والسبق، ثم أخيراً كان تعلیمی لأصبح لاثقة بلقب أميرة الذی أصرَ علیه".

هكذا فی سطور وجيزة تجمل الراوية قصة تحولات حياتها على يد هذه الأجنبية الشقراء غير الجميلة. أتقذت وجودها من صحبة الأشباح البدوية، واكتشفت معها مهرتها الأصيلة عندما دقت النظر فی شكلها "المحجل" ودربتها بحنكة حتى تفوز فی السباق. الأخرى إذن هی التي تكشف أصالة الذات، وتسهم فی تحقيق أعلى درجة لوجودها، تسهم فی تخليق الوعي وإيراز الخصوصية وتحقيق الهوية لكن الطريف أن هذه الذات تظل ممعنة فی نرجسيتها حتى وهی تعترف بدينها لمن اكتشفها، فآن الشقراء هذه التي تأكدنا أنها غير جميلة هي التي ستحاول شفاء جرح الصبية وجبر كسرهما، ستحاول أن تقودها إلى حياة التعليم والارتقاء، وهی فی الوقت ذاته ستضع وجهها بين كفيها وتقول :

"- وجهك جميل، وتحسست بأصابعها فلجة ذقنى المنقوطة بوشمة صغيرة، أو طابع الحسن كما كانت تقول "سردوب".

ومع أن الراوية طفلة إلا أنها "مشروع كائن كبير" يحمل خواصه الجوهريّة مصغرة، إذ يضعب على أية امرأة أن تعترف بتلقائية جمال الأخرى مهما كانت منصفة. وهذه الطفلة التي تكتشف عدم جمال "آن" الشقراء بمكر النساء تصر على أن تثبت جمالها هي على لسان خصيمتها، فتثبت دون أن تقصد لها نوعاً آخر من جمال الروح المتمثل في هذا السلوك الحضاري الرفيع؛ القدرة على إدراك الأصالة بالثقافة، بل والقدرة على تجاوز ما في النساء من أنانية كي تتجلى في عيونهن ميزات الوعي والسلوك. ستصبح هذه "الآنن" الغريبة هي التي تغري الراوية بكشف

الأسرار والأستار، ستحكى لها عن "زهوة" الغزالة الطيفية بهذه الطريقة البديعة: "قلت لها إن أبى لا يصيد الأرانب، ويحب الغزلان، والغزلان حوريات سكن الأرض، من أكل لحمها ظل يشتهي، ومن أشتهى لحمها طارده اللعنة، لعنة الصحراء. الصحراء غادرة وملئة بالجنيات".

هنا نجد أن التعرية الروحية والميثولوجية التى تمارسها الراوية الصبية هى المقابلة لتلك التعرية الحسية التى دفعتها إليها "آن" لتكشف عن جرحها تضمد ساقها المكسورة مراراً لولعها بالنوم على فروع الشجر. لقد حملتها حينئذ لأن تكتشف جسدها بملاحظة خلوه من الزغب عند ملتقى الركبتين، وإن لم تدرك حينئذ تأوهات الصبايا عندما سألتهن عن سر ذلك، وها هى تعيد اكتشاف المكنون فى جسد الصحراء عندما ترصد فيه تراوح الغزلان والحوريات والجنيات معا فى مخلوقات متبادلة الوجود النابض بأسرار الأنوثة، على ما تفجر فى عالم الرجال من الحب والشهوة والجنون. عندئذ يتبلور فى الراوية بتلقائية جميلة نمطان من التفكير؛ هذا الذى تمثله "آن" لتحويل الوعى إلى معرفة والوعد إلى حقيقة، عن طريق العلم والفن والثقافة. أما الآخر فلا بد أن تكون الجدة الصارمة هى التى تمثله، ولا بد أن تنفخ تعاليمها فى عبارة معتقة وقوية كى تقنع الأب بعدم السماح لابنته بالخروج فى طرقات العالم "إن ما هابت السكك تشرذم النعجة".

فى هذا المنظور البدوى لابد من الإبقاء على الجهل والخوف حتى تظل المرأة حبيصة الخباء وداخل قوقعته، لا يهم إن كان المثل الأعلى المضروب حينئذ يعتمد على التشاكل بين الفتاة والنعجة، بين الإنسان ونموذجه الحيوانى، فهذا منطق الأرض التى لا تعرف التمييز بين كل من يدب عليها، أما منطق الخبرة والتاريخ والزمن فهو الذى يفرض نموذجاً آخر يعترف برقى الإنسان وتمايزه بالتفكير والتدريب والتنافس والإبداع، بل رقى

الحيوانات ذاتها بنففس النهج. لكننا نلاحظ حينئذ شيئاً جوهرياً فى هذا الصراع، إنه لا يقوم بين رجل وامرأة، بل بين امرأة تحمل بنية التخلف فى وعيها المتجمد وأخرى فارقت المكان وتجاوزت بيئتها وأصبحت قادرة على الخروج لاكتشاف الآخر وتنمية وعيه بذاته وملكاته. وإذا كان الرجل باستجابته للطرف الحافز هو الذى يحاول أن يحسم اتجاه الصراع دون أن يوفق فى نهاية الأمر فى تغيير مصير ابنته فإنه هو الذى يشرع فى خلع الوتد وتحرير الجسد والخروج من دائرة القدر.

فصول الرواية :

تزاوج رواية "الخباء" بين الأحداث الخارجية المكثفة والحياة الباطنة العميقة للصبيّة فاطمة، لكنها فى جميع الحالات تتضمخ بعطر الشعر، وتستحضر عالمها البدوى من لهجته الخاصة وطريقته فى رؤية الوجود. تختار من المشاهد ما يكشف عن وجود صيرورته، فتصبح الفصول مفاصل حركية تعكس اتجاهات الحياة المتباينة. مثلاً يتجاور فصلان محوريان يدور أحدهما عن العرس الثنائى الذى تزف فيه أختا الراوية "صافية" و"قوز" لرجل وابنه فى وقت واحد، بينما يدور الثانى مباشرة حول موت الأم الممسوسة غارقة فى دماء نزيّفها فى إجهاض فاجع، تجاور الفصلين يعكس هذا المزاج الحاد فى إبراز مفارقات الحياة الطبيعية، وتتولى اللغة الشعرية واللفّات المرهفة إضفاء الطابع الفنى عليها. تقدم الكاتبة لفصل الزفاف بهذه الكلمات الشعرية البدوية :

والله زمان ما قلت بوشان ... ولا حام طير المنايا

ولا تقطعت روس فرسان ... قدام جمل الصبايا

فيمتزج العرس بظل الموت القانى، لكن ما تحكيه الراوية عن حلقات الرقص وأهازيج الغزل وطرائق اشتباك النظرات الصائدة يدخلنا فى قلب الطقس "الأيروسى" ؛ حيث "يتناثر الهمس والعيون تشد حافة الشق وتدور وسط الحلقات المتناثرة.. واحدة تسلم لأختها تتبرقع بالسواد وتشد الشاش الأسود أكثر .. يحبكن الحزام على الخصر والكفوف تصفق برتابة، يتلوى الصف يروح ويجئ ، يباغتها المبارز، يلاعبها، تروح وتجئ راقصة أمام خطواته، تروح وتجئ بين تنهدات صوته بالغزل. تتلوى بالقرب من أنفاسه، لا يستطيع أن يمد يده ليسحب أطراف اللثام ويكشف الوجه المحفوف بالشبق".

أما فصل الموت فلا تكمن شعريته فى الجملة التى تتصدره على أساها المرير وصورتها الهاربة ونبرتها العامية النادرة : "ليه يا عصافيرى بتنزّلوا الغلة؟" ولا فيما ترده الجدة القاسية من كلمات النوح المصبوغة بالنيلة :

كنت أميرة وبنت كرام ... كنت زهرة ما بين شجار

كنت زينة ما مثلك حد ... كنت جميلة سبحان الصوار

فنحن نعرف أن هذه الجدة ذاتها طالما طلبت لها ولكل بنات جنسها الموت سترة وحيدة، وإنما تكمن شعريتها الحقيقية فى مجموعة من الصور المتخيلة الفريدة، للجنية التى تصحب الصبية للينثر كى تطارد روح الغزالة "زهوة" وتمسك بحصاة مشروطة وتجرح بها أسفل جفنها المتورم من البكاء وتنزع صخرة مليئة بنقوش فرعون وأسراره، وصوراً أخرى لفرخة تارحة معقوفة على الوند، عيوناً بلا كمامة وجناحها بلا لجام .. لكنها ساكنة تلف حول الوند وتدقه بمنقارها وهى تزرف من عينها الدمع فى جملة من الروى المفجعة الحسيرة لصبية تمضى فى إثر أمها الراحلة.

وتتراءى فى الرواية شخوص مزروعة مثل نخيل البادية، لها حكاياتها الغنية، لكننا نمر عليها دون أن نحفر جذورها، حتى إذا اقتلعتها الريح السموم نشطت ذاكرة السرد لتضئ أعذاقها، منها "مسلم" الذى مضى خلال ريح الخماسين، قصته مفعمة بالتفاصيل الشيقة : "كان يعرف تلك الصحراء مثل كف يده، يعرف سماءها ومتى تنوء السحب بأثقالها .. حين كان يمد قدميه اليابستين فى خشونة، ويخلع عقاله وتتبسط شفاته بالحكايا يروى عن قبائلها وأصولهم ومرابعهم وأحوالهم ، كانت تلك الصحراء فى قبضة يده" لكن أهم ما فى قصته ليس خبرته بالصحراء وضروعها - أى آبارها - بل حكايته مع زوجته السابقة، فقد "كان رجلاً غنياً موسراً يملك إقطاعاً كبيراً من أرض النيل الرخوة المزروعة، وتزوج امرأة تركية يقال لها "ظاظا" أو "لاظا" شديدة البياض وشديدة البدانة كقنطار من القطن المحلوج يترجرج. فقد مر على فناء أحد الصناجك ورآها تمشط شعرها فى العراء، كان شعرها النائح طويلاً، وكان على فرسه الشهباء. فوقف قبالتها وغمز بحاجبيه وقد هاله بياضها وحلاوتها. قذفته بحصوات فتزوجها، ويقال إنه أمهرها كل ماله وصارت أكثر بدانة. وربما استبدت به أو تفاخرت بأصولها التركية عليه، لا أحد يعرف ما تم بينهما بالضبط، لكنه بعد ذلك عاف الحياة معها وصار يعشق الرحيل بخيمته وهجينه".

هذه هى مشكلة الرجال فى الصحراء، يقرون إلى القنص والصيد، كما فر والد فاطمة من زوجته الثانية بعد موت المنسومة، تركها بعد العرس الصامت بأيام، ولم تلبث أن انتفخت بطنها، لكنها ولدت له بنتاً لم تكسر قاعدة حرمانه من الصبيان. عاد لهجرتها مرة أخرى. كما عادت "آن" لتأخذ كلا من فاطمة ومهرتها، تجبر الكسور المضاعفة وتتابع التدريب الشاق، تتقن فاطمة ثلاث لغات، وأهم من ذلك تعرف فن الحكى، تصبح أعجوبة السامرين

فى قدرتها على توليد الأقاصيص وتحضير الوقائع والأخيلة. لكن عرجها يتفاقم، ينتهى العلاج إلى بتر الساق، تصبح معاشتها للأرواح والأساطير ومعابنتها فجائع الحياة أكثر شدة وعرامة.

تعود فاطمة إلى الخباء، يتزوج أبوها مرة ثالثة فلا يلد إلا البنات المشنومات أيضاً، تطارده لعنة المكان والزمان، تحتل الصبية العرجاء حجرة أمها، تضحي ممسوسة مثلها" أزحف بين الروابي الضئيلة فى بسطة الصحراء، تحط الحبارى البيض وتطير، مثل ياسمينة تفترش زهورها وتطير ثم تسقط صريعة تعبها. أزحف أكثر، لا أحد سوى ههنا بعيدة لا أعرف لها مصدراً ولا أثراً، لا جان ولا إنس، بئر معطلة!!

وبقدر ما كانت الرواية فى فصولها الأولى واعدة بحياة جديدة تنبثق من قلب الصحراء، بانتقال الفتاة إلى المدينة وتغير وجه الحياة وانتصار الحضارة، أثرت "ميرال الطحاوى" أن تعيدها مهیضة ومسكونة بالعذاب والخبل إلى قوقعتها الأولى الملتفة بين الخباء والبئر، حيث تتوشها سموم الثعابين وتحللها رمال الصحراء. لا أدرى لماذا تختم "ميرال" - الشابة الذكية الطموح روايتها بهذه الحلقة القائمة المحبطة، هل هى الأمانة فى نقل تجربة الصحراء الولادة الطامرة فى الآن ذاته؟ أم هى الرغبة الملحة فى التباعد الشديد عن شبهة السيرة الذاتية فى القص، فبالرغم من أن فاطمة تكتسب وجودها وصلابة إرادتها، تسقى خبرتها الجمالية والإنسانية واللغوية من مخيلة صاحبها فهى تحكم عليها بقسوة لا تضاهيها سوى قسوة "حاكمة" الجدة التى لم يتبق منها سوى صندوق بعدة صدقات. تحكم عليها بأن تنتهى إلى دورة كاملة تكرر بها حياة أمها الممسوسة. حتى لا تتماهى من قريب أو بعيد بتجربة الكاتبة الحيوية. ومهما كانت النهاية قاسية فإنها تقول بها أشياء كثيرة أشد تعقيداً وتشابكاً من أن نوجزها فى سطور قليلة؛ تقدم فيها رؤيتها

للسماء عندما تصبح أطناب الخيام المنصوبة للبشر في عراء الطبيعة،
وعندما تعيش الحكايات أبعد من أجسامهم الضامرة الناحلة، وعندما تصبح
الأحلام أكثر واقعية من المادى المعاش، ثم تقول الشعر وهو يتفصد من
جبين البنات ويسترسل مع شعورهن المدلاة، مما يجعلنا أمام رواية كثيفة
وعنيفة، تبتعث بكارة الصحراء وتسفح دمها نزيفاً على رمالها الحمراء
المتوقدة، شاهدة على موهبة خلقة وفريدة، ننتظر منها الكثير من عطايا
الإبداع الجميل.

مطارح حظ الطير

أرهفت سمعى بانتباه شديد لهذا الصوت الشاب الجرى، ناصر الحلوانى وهو يرتكب مغامرة إبداعية فذة، فى الزمان والمكان، ويتأهب لها بتمعن واقتدار، حيث يرى - ومعه كل الحق - أن جناح الخيال، المنطلق بحرية أصلب وأقوى، وأبعد مدى فى تحليقه من كل أجنحة الطير المحكومة بالضرورة. وزاد من حفاوتى به، وترقبى بجد شديد لتجربته أنها تقع فى تلك البلاد التى عشقتها بأذنى - مع أبناء جيلى - قبل أن أكتحل برؤيتها، وهى الأندلس الفردوسية. فلما قدر لى أن أمتزج بهوائها وتحنانها، بصبواتها وصهواتها، بكل فتنتها، أصبحت جزءا لا من كيانى المتخيل فحسب، بل من وجودى المادى ذاته.

قرأ ناصر بشغف مجنون قصة الأندلس فى كتب التاريخ والشعر والفن بحروفها العربية والأعجمية، ثم أخذ يتعامل مع شخصياتها كأنهم أهله وعشيرته. انتقل إليهم قبل أن يجلبهم إلى عالمه ورأى أن "الحروف تستثير ما استقر لقرون فى بنية هذا الوجود الإنسانى من قدرة على الإبداع العقلانية وإنشاء فكره الخاص وتأسيس فلسفته كى نستعيد بعض مبادئ حضارة وازنت بعربية راقية وعبقرية واضحة بين قدرة العقل على تجسيد أفكاره ووضعها موضع القبض، وبين قدرة الحس على الارتقاء بعنان خياله إلى مدارك الأفكار ومراتب الوصل الصوفى". مما يعد توطئة جسورا لرواية لا تقل طموحا وشجاعة وعسرا فى الآن ذاته. على اعتبار أن "تحليقا فى مثل هذا الفضاء ليحسدنا عليه الطير"! يبدأ الكاتب فى تشغيل دينامية بلاغية خطيرة وجميلة فى السرد، وهى توليد طاقة اللغة الشعرية فى العبارة لمحاولة تجسيد لحظة الوعى القصوى بالدخول فى رحم التاريخ القديم. ينثر

أشياءه المتراسلة مع عالم "طوق الحمامة" لابن حزم والمختارقة للوجود
المعاصر اليوم فى لحظة واحدة يتجاوز فيها صهيل فرس يداعب بحافريه
زبد موجات لاهية من العصر الوسيط مع أصداء أنغام الموسيقى
"رودريجو" بجيتاره الشهى وأصداء كلمات "لوركا" التى ترن فى القلوب
والأسماع اليوم. لا تلبث أن ترتفع هذه اللغة بنا إلى سماوات الفن المعنى
القديم حتى نستشعر وقع ارتطامنا بالأرض نتيجة لهبوط مفاجئ فى التخيل.
يحدث هذا مرتين : إحداهما عندما يأخذ الكاتب فى نظم أبيات شعرية يطعم
بها ترسله كما كان يفعل الأقدمون غالباً فتعرج خطواته وينكسر ميزانه وهو
يترنح قائلاً :

يا رند أسباب الوجود عالقة

بوصال نون حلولى برائك

إن كان غارك فى الأجيح زاهرا

فأنا له عين الحصول التائق

إذ لا يستطيع القارئ المشارك وقد استطاب لعبة التحليق وتماهى مع
نموذج الطائرة الورقية التى يطلقها الراوى أن يتحمل صدمة عجز الكتابة
عن إقامة عمود الوزن والارتفاع فوقه على نثرية اللحظة الراهنة. عندئذ
يتراءى له مرة أخرى هذا الملمح الخاطف من ركافة العنوان وقد كان على
وشك نسيانه، وتجاهل افتقاد الضمير العائد فى "مطارح حط الطير" - أى
عليها - باعتبار أن "حط" فعل مهما كان مزدوج الوجه بين الفصحى والعامية
فهو بحاجة لربط يشد وثاقه. يبدو له حينئذ أن هذا التوق ليس خالصاً وأن
رغبة الوصال لا تحمل فى طياتها قدرة امتلاك النموذج الشعرى والتفجير

العاشق لطاقة اللغة على تحرير التخيل المبدع بمواصفاته الضرورية. ولست
أدرى هل من حقى أن أعيد ترتيب الكلمات الشعرية لتصبح :

يا رند أسباب الوجود تعالقت

بوصال نون حلوك التواق

إن كان غارك فى الأزاهر نابتا

فأنا له عين الحصول الراقى

قد تراءى لى أن القضية المطروحة - كسيرة الجناح - ليست مجرد
الحرص على إقامة الوزن ولكنها فى جذرها ترتبط بمدى انسجام موقف
الاحترام للتراث والولع به مع تخليعه وتفكيك أبنيته الإيقاعية؛ إذ أن لحظة
الافتتان بعالمه تتناقض مع عملية تعريضه لهذه الإصابات والرضوض. أما
المرّة الثانية المفاجئة فتحدث فى الفصل الثانى وهو بعنوان "وحى الراء" أى
الحرف الأول من اسم "رند" - المحبوبة التى تحمل أصداء بعيدة من قصيدة
"الرندي" الشهيرة فى رثاء الأندلس :

لكل شئ إذا ما تم نقصان ... فلا يغر بطيب العيش إنسان

إذ يعمد الكاتب إلى تضيف نصين أحدهما من قصيدة جميلة لابن
زيدون يتحسر فيها على وصاله بولادة معشوقته ويستमित فى الدفاع عن
حبها الضائع. والثانى يجد له الكاتب على لسان امرأة "تقعد أمام ركية نار
وتكلم نفسها عن سنين عمرها اللى عدت من غير ضنى حى وعن راجلها
اللى كانت بتستأه على حرف شباكها لاجل تبل ريقها بصورته لما يهل عليها
من أول الزقاق .. الخ" فتأتى هذه الصياغة العامية داخل السرد ذاته، لا فى
الحوار، لتقحم نبرة غريبة غير قابلة للتضاييف مع التاريخ الأندلسى ولا

التّصالح مع لغة ابن زيدون. ومع أننا نعرف أن الأندلس هي الأرض التي عجنت الشعر الفصيح بالخميرة الأعجمية في الموشحات والعناصر العامية في الأزجال إلا أن نشرها دائماً كان غير مخلوط على صفحة الورق، وكانت لها عاميتها الخاصة البعيدة عن النموذج السابق، ومع أن الكاتب لا يكرر في روايته هذا الخروج فإن وجود تلك اللهجة يثير توتر القارئ ويخالف أفق توقعه في هذا المشهد دون أن يؤدي أية وظيفة جمالية في تعداد الأصوات الحوارية، لأن الملامح الداخلية لهذه المرأة سرعان ما تضيع في زحام الفصاحة الشكلية للراوي فلا يبقى في ذاكرة النص منها سوى أصداء هذا التناقض المدهش بين المستويات، وتلثم اللغة الجامعة بينهما. ولو كان الكاتب قادراً على استحضار العامية الأندلسية، ولعل أجمل تجلياتها الفنية تتراءى في أزجال ابن قزمان، لكان بوسعه أن يقدم نموذجاً للتشاكل بين اللغة والشخص قد يصب في المبدأ الحوارى ويثري رقعة السرد بشطرنج الكلمات المنوعة والمتصارعة في لعبة الذكاء التعبيري واستراتيجيته الجمالية.

أنوثة اللغة السردية :

هل يمكن لنا أن نقول إن لغة الشعر مثل الأنثى المدللة المفتونة بجمالها المشغولة بمحاسنها، تتقلب الدنيا من حولها وهي غارقة في الوله بالذات والتفنن في إظهار آيات العجب والته، لا يعنيتها إلا أن تلتفت إليها ونفتن بها ونرى فيها سر الخلق وروعة البهاء. أما لغة السرد فهي أم رؤوم تحتضن الكون كله وتمنحه من حنانها ورقتها ما يغذيه بلبان المعرفة وينميه بحكمة الحياة. يكمن جمالها الأنثوى الشفاف في أمومتها الخصبة وتضحيتها بذاتها وتفانيها في إرضاع وليدها. من هنا فإن استعارة لغة الشعر للكتابة الروائية تبدو لي دائماً بمثابة إجبار حسناء مدللة على أن تقوم مكرهة بدور جليسة

أطفال لا تحبهم، فهي قد تؤدي وظيفة ضرورة لكنها لا يمكن أن تفتح صدرها
أو تلقم ثديها للطفل مهما بكى وتشنج، ربما تحافظ عليه نظيفا سليما لكنها لن
تلوث ثيابها الأنيقة ببقايا طعامه ولن تجهد روحها كي تعلمه حروف اللغة أو
صحة النطق بدأب صبور.

ترأى لى هذه الخواطر وأنا أقرأ "مطارح حط الطير"، فلغتها شعرية
فاتنة، لكنها قليلة الخبرة عاجزة عن استيعاب تفاصيل الحياة على الطريقة
السردية ولف أقمتها بروية وإتقان، لا تكاد تبني عشا بحكاية كاملة أو تدفئ
مطرحا بوصف واقعي لمكان أو زمان. لنتأمله وهو يكتب بأناقة فارهة:

"وفى وجل يدور نون بعينيه فى أرجاء اللوحة.

وفى هدوء يدير جهاز الريكورد الصغير.

وفى جلال ينساب مونتسارت إلى فراغ الليل بترنيمته

وفى المكان، يحل صفاء الموت المخلوق من موسيقى

وفى الخارج، نتولى الخطوات إلى حيث الباب الوحيد .. الخ"

لقد وصف من قبل فى لحظة انهمار الماضى فى الحاضر موقف
الراوى، أو نون، أو ناصر ذاته، من لوحة "جيرنيكا" لبيكاسو وهو يمزج بين
ماضى الأندلس وحاضر إسبانيا المعاصرة، بين رحلة روايته المبعثرة فى
أشأت من ضمير التاريخ وأعماق غيبه، وحركة "نون" فى جوانب منتقاء
ومتباعدة من الواقع المعاصر، لكنه - وهذا هو اللافت للنظر - يضع لغته
السردية فى تشكيلات بلاغية منظمة - مثل الجار والمجرور المتصدر
للسطور السابقة - مفتونة بقوامها وخصرها الضيق كي تتساب على رقعة
الزمان وتلملم أطراف الحركة الداخلية والخارجية للراوى وعالمه. يتوزع

اهتمام القارئ بأناقته؛ أو يهتم بالمدلول ويتعاش مع ويفنى فيه كي يكتسب به خبرة جديدة بالحياة ومعرفة جمالية بكل روائعها وطعومها ومذاق نكهتها الخاصة. على أن اختيار الكاتب لتحفيز أحد الموقفين لا يأتي عفوا ولا اعتباطا، بل يرتبط برؤيته للوجود من ناحية وطريقة تخميره لكتابته من ناحية ثانية.

ويستطيع قارئ "مطارح حط الطير" أن يلمس هذا التوجه الغنائي من غلبة العناصر الشعرية على أصوات الرواية، فهي تكرر في أكثر من موضع استثمار مقاطع شعرية من "لوركا" - لا من مسرحه الدرامي المحتدم - وإنما من قصائده الغنائية الشابة، تقتطع مثلا من قصيدته الغنائية المعنونة "أغنية خريفية" والتي يقول في مطلعها :

اليوم أحسّ في قلبي

وجيب نجوم مبهم

لكن طريقى يضيع

في روح ضباب معتم

تقتطع المقطعين الأخيرين في الفصل الخامس من الرواية وتحاول إدماجهما في سرد مشتت لاستقطار ما فيهما من شعرية رائقة بحيث تصبح عنصرا حيويا في نسيج الكتابة. لكن المشكلة أن النص يصبح حقيقة مثل "مرقعة الدراويش" - على حد عبارة العقاد، معقودا بقطع موشاة وثمانية، غير أنها مجدولة بخيوط واهية ومدلاة ، لا تستطيع أن تلمس فيها تكوينا منسجما يبنى فضاء سرديا خاصا به. فالشخص تترأى امامنا مثل الأحلام الزرقاء، والأحداث تتقطع كحبات الحزن الجليدي الأبيض التي يتحدث عنها "لوركا" كلما ذابت من فوقها حلوة الكلام الشعري. يمكننا أن نقول إن هذا الفصل

مثلا "تتويع" على مقطوعة لوركا، لكنه لا يتقدم ضافرا جدلية متينة تحكم بناء شخصية أو موقف، لا يضع ذلك في اعتباره، بل غاية هدفه أن يبوح بعشق هائل للشعر ورغبة قاتلة في مطارحته. ولكي نتأكد من ذلك حسبنا أن نقرأ السطور التي يختتم بها الفصل قائلا :

"عشقى لنون معرفة ، ولذتى فهم ورؤيا، هواى بالعالم وتر ونغمة، حرف وخط، واهتزاز الوتر يشجى، والحرف علم، أقدر بهذا أن أجتاز السور الحائل مثل زمن لا يستعاد. والجسر المنبسط مثل فلك ولا بحر".

ومهما كان الصوت الأنثوى الذى يفترض أنه ينطق بهذه العبارات تحويرا وتدويرا لشخص سرديّة مبهمّة إلا أنه فى صميمه صوت غنائى مولع بالتقطيع والترجيع، يغيب فى نشوة إيقاع اللغة وملاحظة جسد الكلمات ونتوءاتها البارزة بشهوة فائقة. دون أن يعنى بأن يمثل بخطواته قصة لها زمنها مهما كان متداخلا، وقوامها مهما ترنح فى تأزجه بين البدايات والنهايات. إنه فى خلاصة الأمر حركة فى فضاء اللغة أكثر منه معرفة بأعماق الوجود وتجلياته الحقيقة.

تجربة فى القراءة :

هذا اللون من الكتابة التى دشنها النقد المتعاطف باعتبارها "عبر نوعيّة"، وبغض النظر عن طبيعتها الفعلية، سواء غلبت عليها "هرمونات" الشعر فأصبحت ذكرا، أو هيمنت فيها عناصر القص فصارت رواية، أو تأرجحت بينهما فوقفت عند حدود الجنس الثالث المنتشر فى عالم اليوم، تتميز بخاصية جوهريّة هى أنها فى إبداعها قبل أن تصبح فى تلقّيها عبارة عن "تجربة فى القراءة". فهى لا تستمد نسخها من معاناة الحياة الفعلية ولا أحداثها الراهنة المعاشة أو المتخيلة، بل تمتح من ذاكرة الكلمات وتعب من

سطور الكتب دون أن تعتمد على مرجعية حيوية مكتملة تتيح لها فرصة الانتظام والاتساق. من هنا فإن من السهل عليها أن تخط بين العصور المختلفة فتضع العصر الوسيط بنماذجه الكبرى في بؤرة وعى اليوم، أو تنزلق بالأحداث القريبة إلى بطون التاريخ القديم. ومن السهل عليها أن تجمع بين رموز مختلفة من آفاق ثقافية متفاوتة، فهي تضع لوركا في سلة واحدة مع ابن رشد وسيرفانتس مع أرسطو وتخلق بينهم تعاصرا كتابيا يتم في مخيلة المبدع ذاته. ومن ثم فإن الطابع الذي يغلب عليها يصبح تشكليا مكانيا في الدرجة الأولى، سرعان ما تجد ذاتها وهي تتأمل الكون في لوحات منفصلة تقف أمام كل منها هنيهة، فمرة تحقق في سقوط غرناطة ذاهلة عند برودة الأركان ومتأملة لكتلة المفاتيح وزفرة العربى، ومرة أخرى تتوقف عند فتح أمريكا وخطابات كولومبس" إلى الكنيسة، وتدهش مرة ثالثة أمام مجموعة لوحات تشكيلية مرصوفة في متحف معاصر، ثم لا تلبث في لحظة وله شعري أن ترتل :

"أى زمن ألج الآن

الأزل والأبد آن

والآن حضرة الديمومة

وسفر آبد

الأخيلة أم الخيول أمتطى عبر متهتى

المنصوبة أمامى كتجليات المرايا فى المرايا"

يتعين على القارئ حينئذ أن يخلق الإيقاع الذى يناسبه لضبط سرعة القراءة، يستطيع أن يمر على الكلمات مر السحاب العجول إن صبر على

تشذرها أو تفككها، أو يستلذ باستعادة بعض مقاطعها وتأملها، وهو في كلتا الحالتين لا يبعد كثيرا عن نبض النص ذاته، فهو مجرد إمكانية لتحفيز فعل القراءة وصناعة تشكيلات دلالية متجانسة منها.

فإذا كان القارئ مثلى مفتونا بالأندلس، حفيّا بكل ما يكتب عنه، أخذ يتمعن في السطور الأخيرة علّه يعثر على مفتاح الدلالة المراوغة في النص. ويتابع حركة "رند" النهائية عندما "تهبط إلى الزيتونة، تلتقط غصنا يحوى بعض خضرة، وتحلق، تعبر أندلسها، لمحها "بيكاسو" اللاهى على شاطئ التفت عنده الحبيب، فيرسم خطوط جسدها السارى كالوحي على رمل شاطئه. تعبر بحرا، وقدسا يموح الدون المارق عبرها. يقاتل زخرفات النوافذ وريح البرتقال السارى من جهة التلال. وتعبر الماء وتصير إلى العاشق فى مقامه، يقبض ريشة لها ألق النجم، ينتظر الحبيبة وبخط فى صفيحته ..

"يا قينة العباد فى سامرات الوصل تعالى فالليل طويل" ندرك عند تأمل هذا المقطع المصفى أن "رند" ليست سوى الحمامة التى طوقها ابن حزم ؛ حمامة العشق الملتحم الصوفى فى آن واحد، وأن الأنـدلس بزمان وصلها، وموسيقى تاريخها وحركة شخوصها لم تكن سوى رسالة سلام ذبحتها سيوف الغزو فى القارة الجديدة بمثل ما هتكتها فى القدس حروب تحمل اسم الصليب. هذه الحمامة الرندية هى التى يلمحها "بيكاسو" فيرسم خطوط جسدها فى رمزه الكبير، وهى التى يهتف لها الراوى / العاشق / الكاتب عندما يخط فى صحيفته نداء محموما إليها كى تهبط على عالمه بأناشيدها ووصالها، لكن الغريب أنه يسميها "قينة" العباد، والقينة هى الجارية المغنية، هل يقصد الكاتب وهو ينشد للسلام العاشق أن يقول إنه مازال أسيرا مستعبدا لم يتمتع بالحرية فى ليل التاريخ الطويل؟

مجموعة البيانو الأسود

"بهاء عبد المجيد" مبدع شاب موهوب، يمارس الأدب دراسة وكتابة، فهو إلى جانب عمله الجامعي مدرسا مساعدا للأدب الانجليزي في كلية التربية، اختار المغامرة الإبداعية في مجال القصة القصيرة منطلقا له، وهو مجال مثير وعسير في الآن ذاته، يتطلب خبرة طويلة بالوجود، وقدرة فذة على إعادة تشكيله في فلذات خاطفة، موجزة وكاشفة. كما يتطلب إدراكا عميقا لإيقاع الحياة اليومية ومهارة في تمثيله وتجسيده دون تكرار ملول. إذ يتعين أن تكون المادة الغالبة عليه لقطات مبتكرة من زوايا متعددة لوقائع متغيرة، تتقل إلينا الإحساس الطازج بمذاق التجربة واكتمالها بالرغم من وجازتها. وكلما استطاع الكاتب أن يتقل بعفوية بين الداخل المكنون والخارج المنظور، بين الفرد والمجتمع، بين القلب والعقل، وأن يبرز على وجه التحديد تلك النقطة التي ترتطم عندها ثنائيات الحياة في شرارة متوهجة كان أقرب إلى تحقيق شعرية النص القصصي دون اعتماد على بلاغة اللغة ورصف الكلمات. فشعرية القصة القصيرة هي الطاقة المخترنة فيها عند التفجير. وهي لا تعد صدى باهتا لشاعرية المواقف والأحلام، بل هي أثر لازم لرهافة المنظور وجمال الوضع القصصي المتشكل في النص.

"البيانو الأسود" كتاب صغير يضم ثلاثا وعشرين قصة من هذا النوع، تتخذ فيه الكتابة أوضاعا عديدة متنوعة. تتجلى للوهلة الأولى في تعدد الأصوات الراوية؛ بين رجل وامرأة، شاب وكهل، مقيم ومغترب. فهو لا يقتصر على نبرة واحدة، لا يكتفى بحدقة ضيقة. يجرب هذا التنقل النشط بين الأصوات والأنغام مفيدا إلى درجة كبيرة من تقنية الراوى العليم بكل شيء، دون أن يمنعه ذلك من إعطاء الكلمة لضمير المتكلم في بعض اللحظات بغية

الاقتراب الحميم من الشخصية والتعبير المباشر عن ارتعاشاتها الداخلية. لكن ما يضمن له النجاح في إضفاء صبغة الاكتمال على العمل ويجعل القصة على حجمها الصغير ذات دلالة عند المتلقى دائما إنما هي طريقة اقتطاع الحدث وقصه من مساحة عريضة وشكل النهاية التي يقف عندها؛ أي عملية التشكيل والتكوير وما توحى به من معان لدى المتلقى على وجه التحديد.

أنواع الحوار ودوائر الحياة :

لا تتسع القصة القصيرة عادة لصفحات طويلة من الحوار أو التعليق المسهب، فالتركيز هو سمتها الغالبة، لكنها تعرض بكلمات سريعة مقتضبة، ومنقولة إلى أسلوب غير مباشر أشكالا عديدة من الحوار. بل ربما تقوم بينها ألوان طريفة من التعارض الذكي تجعل كل قصة سطرًا مستقلا في حوار الحياة الدافقة. ولنأخذ القصة الأولى من المجموعة وهي بعنوان "رفض" في علاقتها بالقصة الثانية وهي "الفرجة". فالأولى تركز على فتاة ذات سبعة وعشرين عاما، تجلس في "الميكروباس" وتتذكر خطيبها الذي تركها بعد أن فشل في تدبير مسكن الزوجية، وتسترجع أول قبلة لها معه، وكيف أن ثاني مرة ضبطها أخوها وأمرها ألا تفعل ذلك مرة ثانية وإلا سيخبر أباه. ثم لا تلبث أن تشعر في هذه اللحظة بحرارة غريبة تسرى إلى جسدها من الشاب الملتحي الذي يجلس إلى جوارها في السيارة "قربت كتيها من كتفه وتلامست ساقاها بساقيه القويتين، شعرت بتوتره، فتح مصحفه وأخذ يقرأ آيات القرآن. لم تبال، استمرت في اقترابها منه، لماذا تفعل ذلك. إنها شيطانة؟ إنه يقرأ القرآن ولن يستجيب للغة الجسد هذه. أخذ يتلو "يوسف أعرض عن هذا" لم تبال. رآته ينجذب إليها ويحاورها نفس الحوار الجسدي. أغلق مصحفه وانتبه إلى حديث جسدها. حاول أن يحاورها بطلاقة. شعرت أن يده تطوقها من الخلف. كادت أن تذوب في اللامنتهى. انتفضت من

مكانها. صرخت بأعلى صوتها : أرجوك أيها السائق أوقف السيارة هنا. أريد أن أنزل. نظر إليها الشاب باستغراب وخجل. بعد أن نزلت لمحت الشاب يفتح مصحفه من جديد ليقرأ فيه".

بهذه النهاية ندرك حجم المفارقة في العنوان "رفض" وتعتقد الموقف النفسى لكل من الشاب الفتاة في هذه اللحظة المفعمة. وربما كان هذا هو الموضوع المفضل للكاتب : تعقد الرغبات وتتأقضاها في نفوس نماذجها. أما القصة الثانية فهي من منظور الرجل هذه المرة. وهى عن شاب خجول، يشتري مجلة مصورة باعتبارها تحتوى كما قال له البائع سرا على "صور مزاج"، يدفع فيها كل ما معه، يوصيه البائع ألا يفتحها إلا فى المنزل خشية أن يكون مراقبا. لكنه عندما يقلب صفحاتها فى هدأة من الطريق لا يجد فيها أى شئ. يغضب من نفسه دون أن يجرؤ على مراجعة البائع، لأنه لا يستطيع الدفاع عن مشروعية مطلبه أمام الشرطة. يكتفى بأن يتفرج على وجوه الناس بفرحة .. مستردا لذته فى الفرجة البريئة المباحة. وكان هذه القصة الثانية تقيم حوارا مع الأولى حول موضوع واحد، هو الشاغل الحيوى للشباب والطاقة التى يستهلكها من أعمارهم الغضة.

ومع أن القصة القصيرة لا تسمح لحركة الزمن بالدوران حتى يبدو كأن التاريخ يعيد نفسه فإن الكاتب يحاول أحيانا أن يلجأ إلى هذه الصيغة فى تشكيل عمله كما يفعل فى قصة "انتظار"، فهى تبدأ فى لحظة المواجهة بين الشاب وغريمه الذى ضبطه مع زوجته فألقى عليه بماء النار فشوه صدره، ثم تسترجع الحالة التى وجد عليها الشاب نفسه عندما حضر للدراسة فى القاهرة ومعاناته من العوز والحرمان، ثم كيفية تعرفه على المرأة الغاوية من خلال مساعدتها عند بائع الصحف فى اختيار ما تريده وهى فى سيارتها، ثم تطورت العلاقة إلى مساعدتها فى قضاء مآربها عند غيبة زوجها الطبيب

وانتهاء بهذه المواجهة. عندئذ نرى أن الزمن قد تم تطويعه مرتين: أولاًهما عبر عملية الاسترجاع لجذور الموقف وبداية العلاقة ونموها في مسارها العريض، وهذا طبيعي في القصة القصيرة التي تبدأ عادة عند احتدام الظروف وقيل النهاية. لكن اللحظة أو اللقطة التي تنتهي عندها القصة تعتبر دورة "تقليدية" إلى درجة كبيرة، فالشاب يعجز عن دفع تكاليف علاج التشوهات ويعود لموقعه بجوار بائع الصحف ينتظر. وبوسعنا أن نتمثل هذا الانتظار الثانى مخالفاً في طبيعته وظروفه للأول، لأن الحياة لا تتناسخ ولا تتشابه بهذا النمط الروتي.

على أن هناك ملمحاً غريباً في هذه القصة هو العقاب الذى نزل بالشاب فالزوج طبيب ومن العسير أن نتصور لجوءه إلى ماء النار ينتقم ممن سخر بشرفه مثل بقية العوام وأبناء الشوارع. كان من الممكن للكاتب أن يبتكر أسلوباً أكثر تناسباً مع عقلية الطبيب وعلمه، لكنه يكتفى باللمحة الخاطفة ولا يتوقف كثيراً عند الدقائق الصغيرة. كما أنه يشير أحياناً إلى بعض المواقف دون أن يعنى باستكمال جوانبها، وهذا مألوف في القصة القصيرة، لا بد لها أن تغفل أشياء حتى تحقق خاصية التركيز والاقتصاد، فالزوج مثلاً التقى بالشاب في ردهة أحد الفنادق وقال له إن السترة التي يلبسها هي سترته، ولا بد أنه قد أخذ في مراقبة زوجته منذ ذلك الحين، المضمرة في القصة القصيرة يمكن الحدس به واستشفافه من مسيرة الأحداث وفجأة النتائج، لكن الكاتب يقتصر على خيط واحد ويمسك بطرفه إثارة لإبراز اكتمال الدورة وتعاقبها. على أن هذا النوع من القص لا يعتمد أساساً على تتبع حركة الزمن الخارجى، كثيراً ما يكفيه التقاط بعض الهواجس الداخلية والذكريات الحميمة التي تنتمى إلى الزمن الباطنى للشخص حتى يقيم منها عالمه. المهم هو قدرة هذه اللوحات على نصب خيمة التخيل وإقامة

البناء الموضوعي للقصة. وهو ما تتميز به أعمال هذا الكاتب الشاب. لديه قدرة فذة على خلق هذه الأبنية وحكاية قصص الآخرين ممن نراهم كل يوم ولا نعرف عنهم شيئاً. لا يصير مثل كثير من الشباب اليوم على أن يستمد تجربته من هواجسه الشخصية حتى يبدو تجريبياً أو حداثياً، بل يحب أن يرى ويعرف ويتفهم الحياة من حوله. وهذه خاصية القصاص الماهر؛ ينفذ إلى خلایا الوجود الموضوعي ويتتبع كيفية تشكلها ونوع مصيرها. خاصة هذا المصير الذي قد يبدو لنا للوهلة الأولى خالياً من المعنى ونحن نشهده. في قصة "الحلم الرمادي" مثلاً يصور لنا قصة أى عامل أجير يقرفص على رصيف الشارع في انتظار صاحب عمل يستعين به، عن طريق نموذج بليغ قصصياً لشاب ريفي "لم يرث أرضاً ولا مالا، تركه أبوه وفي رقبتة حمل ستة أخوات بنات، وكان عليه مسئولية جهازهن وتوفير التزامات الحياة اليومية. ماذا يفعل بمعاش ضئيل يأخذه كإعانة من وزارة الشؤون الاجتماعية يسمى معاش السادات. كان فلاحاً ماهراً، يضرب بفأسه الأرض فتتحول إلى جنة عدن، لكن قراريطه الخمسة لا تكفي لسد الرمق" بهذه الكلمات البسيطة نتعرف على النموذج الإنساني وما أشعل الطموح في قلبه ثم نكتشف قرب النهاية كيف أنه تعرض لنصب شركات تصدير العمالة للخارج بعد أن باع قراريطه في مقابل عقد وجواز سفر مزورين، عندئذ يرفض العودة للقرية ويظل ينتظر على الرصيف، ليس المهم هو هذا الانتظار الدائم في قصص بهاء عبد المجيد، لكن هذه العوالم الحية لمن نراهم كل يوم ولا ندخل دنياهم.

شحن الرموز وإيقاع الكتابة :

تصل المغامرة الإبداعية إلى ذروتها عند بهاء عبد المجيد عندما يقتحم العوالم الغريبة عنه بجسارة فائقة، فقد جرب مرات عديدة أن يستكنه سر الأنثى يتقمص عالمها الداخلي. لكنه لا يلبث أن يتجاوز هذا العالم المنتظم

ليلج دنيا ما وراء العقل فى قصة "المجنونة" حيث يصور الحياة من منظور امرأة "كانت تشعر أن الجنون هو المصير الوحيد لها، وكانت تحاول أن تكبت هذا الإحساس بداخلها" فهى محكوم عليها بالوراثة أن تصير إلى ما آلت إليه عمتها وجدتها. ولكنها بالرغم من ذلك تقترف أكبر عمل عاقل تمارسه امرأة فى حياتها. تتقذ صديقتها من الفضيحة وتضحى بمصاغها كى تضمن لها إجراء عملية قيصرية تتخلص فيها من حمل السفاح مع المحافظة على غشاء البكارة الذى مازال سليما - مفارقات الحياة التى لا تنتهى - لكنها عندما جنت وأصبحت مجذوبة تدور فى الشوارع وتفتش الأرض ليلا وتغشى الأوساخ وجهها وملابسها وتنام تحت كبارى القاهرة المظلمة، كانت تحلم بالطفل الذى رآته فى غرفة العمليات، يؤنس وحدتها ليلا، يضحك لها ، يبكى لها أحيانا، ويعطيها لحظات من الوجود اللانهائى".

فالذاكرة المتقوية للعقل المريض تحتفظ بأشائها الخاصة، لا يتبقى فيها من مشاهد الحياة المنتظمة سوى طلعة طفل مبتسر فى عملية إجهاض سرية وهى تتشبت بأسباب الوجود. فى هذه اللحظة التى تختزل فيها الكائنات إلى حدها الأدنى من الوجهة الإنسانية يستطيع الفنان أن يلتقط ما هو جوهرى وناصع فى الكون ليجعله وحده فى بؤرة الضوء؛ الشرط الإنسانى بكل عرامته وصدقته. ومع أن القصة لا تتجاوز فى حجمها صفحتين ونصف، شأن بقية قصص المجموعة، فإنها تضع القارئ فى حضرة هذا الشرط الإنسانى بعد أن تصحبه فى عمليات انهمار فكرى وعاطفى لمسيرة امرأة تبقى لها مآثرتها الرفيعة لتؤنس وحدتها الفاجعة. ولأن بنية القصة القصيرة الكلية مختزلة وموجزة، فهى تفرض على عملية التشكيل اللغوى سرعة الإيقاع كى تكون الجمل بدورها على نفس الشاكلة، لا مجال للإطناب والاسترسال، كل شئ بقدر تحكمه حركية طاغية فى الانتقال السريع من الداخل للخارج

والابتعاد عن التأمل الطويل لنقطة واحدة. من هنا نرى الجمل منتظمة فى أنساق متتابعة ومتخالفة فى أنماطها الاسمية والفعلية، مثلاً فى قصة "السفر" يلتقى الراوى - وهو نادراً ما يعبر عن صوت الكاتب - مع رجل تعرف عليه من قبل واجتهد فى تذكره، فيحكى كل منهما بإيجاز متلاحق حكايته:

"- وأنت ، ماذا فعلت فى دنياك ؟ قالها لى يقطع صمتى الشارد.

- تخرجت فى الجامعة، والآن أعمل مراسلاً صحفياً، وسأسافر لأحصل على دكتوراه فى الصحافة.

- العمل كصحفى سيتيح لك السفر لدول عديدة. ثم استرسل فى حديثه قائلاً : كنت مديراً مسئولاً، جلست بين كبار القوم، وها أنا أجوب شوارع القاهرة ليلاً لأذهب مرهقاً إلى منزلى فأنام.

- متزوج

- ولى ولد

- وزوجتك ، أتساعدك ؟

- مسكينة، هى تحاول جاهدة ، ولكنى أظلمها معى كثيراً"

باستثناء اللمحة التى تقرب هذا الأسلوب من طريقة الكتابة بالانجليزية فى تأخير فعل القول لما بعد الجملة نجد لغة الحوار برقية بدون أية زوائد تحذف بعض الأخبار المفهومة وتضيف معلومات جديدة وتحافظ على سرعة الإيقاع. وإذا كانت وظيفة اللغة الأساسية هى التوصيل، فإن اكتسابها للحوية مرهون بتحقيقها لهذه الوظيفة، مادام المعنى ينقذ لدى المستمع فلا داعى لاستكمال الأجزاء. بل إن الجمل المنقوصة تصبح حينئذ هى الصيغ العفوية الكافية. وقد ينطبق هذا على عنوان القصص ذاتها عندما يتكون من كلمة

واحدة دون أوصاف أو أخبار. القصة السابقة مثلا تحمل عنوان "السفر" وما بعدها "الرحمة" وتكتسب هذه الكلمات قدرة دلالية عندما تختزل العوالم الصغيرة التي تستثيرها فتشحن بطاقة رمزية هائلة.

ولا نكاد نمضى فى قراءة بقية أعمال المجموعة حتى تأخذ إيقاعات القص القصير فى الانتظام والاتساق عبر التخاليف حينا؛ من ارتفاع وانخفاض وتنوع، وعبر التوافق المنسجم حينا آخر بين بعض الأعمال، مما يتيح للمتلقى فرصة المشاركة فى تشكيل النسيج الدلالي لها. مثلا نجد قصتين جميلتين، إحداهما بعنوان: "سحابة صيف" والأخرى "المولود الخامس" تمسان منطقة غير مطروقة، مشاعر الأخوة ولبنها الأبيض الدافئ. من منظور المتكلم الراوى دائما. فتحكى أولاهما قصة الأخ الذى كان "ابن موت" وذهب بالفعل، تسرد تفاصيل المعاشات اليومية ودفق الحنان والصراع الودود الذى يغلفها، فتتجسس بمهارة فائقة تلك اللحظات التى تشحن عمر الإنسان وتعمر قلبه تجاه أخيه، ترصدها من منظور التنافس اليومي البرئ، مع لفحات ذكية فى نقد الذات والاعتراف بالأنانية، كما ترصدها من منظور الأم التى تؤثره وكأنها تستشعر قرب فقده، وبعيون الأب كذلك، وتنتهى بهذا النداء الضارع المستحيل من الراوى :

"ارجع ولا تتركنى فى هذا العالم الصامت الموحش، فبدونك وبدون طهارتك أنا لا شئ .. لا شئ.." حيث يتجلى افتقاد الروح للقرين وشوقها الجامح للسند الحقيقى، وتأتى القصة الثانية لتكمل هذا الإيقاع العائلى الحنون، فالتهديد ينوش الأخت الكبرى بعد أن أحست بتكور ورم فى أحد ثدييها دون أن تعرف مداه إلا قرب النهاية. أما مساحة السرد كلها فتتكون من هذا الحوار الرشيق الأليف بين الأخ وأخته، عن أولادهما، زوجها، متاعبها، مستحضرا كيف أنه عرف العالم من خلال عينيها وبلغ إدراكه عبر رؤيتها،

فهي التي علمته الحب عندما رآها تضرع إلى أبيها كي يوافقا على ارتباطها العاشق بابن عمتها، يستحضر الراوى مذاق لحظات النمو المشترك والتفاهم السرى والتواطؤ الجميل بين الأخوة. وعندما يخبره الطبيب بأن الألم المتكور ليس إلا نتيجة لتجمد اللبن في الثدي تكاد ترد له روحه. ومع أنهما قصتان منفصلتان ليست بينهما رابطة منظورة إلا أن القارئ بدوره يتنفس الصعداء وهو يرقب نجاة الأخت بعد موت الأخ في القصة الأولى، بحيث يلعب التوالى في المجموعة القصصية دورا بارزا في تضيف العوالم الصغيرة عند التلقى، وتفجير ما تبعثه من طاقات الحب الدافئ.

على أن هذا الذى جربه الكاتب فى قصة واحدة؛ بالالتفاف حول الموقف ذاته من زوايا متعددة يجربه مرة أخرى، وبحذق فنى بالغ فى القصص الأخيرة من المجموعة والتي يطلق عليها "ثلاثية دينا" وهى قصص مركزة ساخنة، لا يتجاوز حجم كل منها صفحة ونصف، لكنها تقدم عالما صغيرا مكورا عن نموذج إنسانى حى فى مشهد نابض ووجود مكتمل. الأولى بعنوان "قريبا" وتحكى - على لسان المتكلم دائما - ولعه بالفتاة الأسطورية "تظرتها العميقة الشاردة، ابتسامتها المليئة بالسخرية تجاه الكون وملابسها الأنيقة وشعرها المسترسل على كتفيها كأنها أميرة الأساطير" وكيف أنه يتمكن فى النهاية من الفوز بلقائها والافتراق عنها على وعد اللقاء. وتمضى القصة الثانية لتحكى شيئا آخر لا يبدو فى الظاهر أن له أدنى علاقة بما سبق، وهى بعنوان "رجولة مزيفة" تسرد فيها الراوية قصة مولدها لأب مزواج يطلق أمها وهى فى الشهر الثالث من الحمل بها. والأخيرة بعنوان "امراتان" يروي فيها إصرار الأم على أن تجنبها مرارة تكرار التجربة المحبطة، ومع ذلك عندما تكبر الفتاة لابد لها من أن تختار، وتقع فى الخطأ ذاته.

وربما ينجح القارئ المتأمل في ربط هذه الظلمات حتى تتشكل منها
ثلاثية كما يشير عنوان القصص، لكن الكاتب لا يكرر اسم "دينا" ولا يصرح
بهذا الربط، يترك الخيار للقارئ أيضا. وهنا نلاحظ شيئا بالغ الأهمية في هذا
المجال؛ النموذج أو "الباترون" الذي يقص عليه بهاء عبد المجيد حكاياته هنا
مجهز للقصص القصيرة، لا يقترب من النموذج الروائي المتصل ولا يحاول
الالتباس به. إنه مخلص لمتقنيات وشروط القصة القصيرة وقادر على
تحقيقها بدرجة عالية من الشعرية والإتقان. ترى هل يمتلك هذا الشاب
الطموح الواعد جسارة تجريب بقية "الباترونات" السردية وتوظيفها بمثل
هذه المهارة؟

أدبية رأفت الهجان

لم يعبر عمل فنى محدث عن جيشان المشاعر الوطنية والقومية مثلما عبر "رأفت الهجان" فى جملته و"ليالى الحلمية" فى بعض أجزائه ومثلما يتم الآن نسبياً مع "ناصر ٥٦"، ومعنى هذا أن أعمال صالح مرسى وأسامة أنور عكاشة ومحفوظ عبد الرحمن ينبغى أن تؤخذ بجدية بالغة باعتبارها وثائق إبداعية رفيعة المستوى عن مرحلة تاريخية استشر فيها الإنسان المصرى كينونته الوطنية ودوره العربى بحس تاريخى. يربط بين التطورات اليومية للحياة والمصير القومى للشعوب كى تحتل مواقعها على خارطة الواقع العالمى. والقاسم المشترك الآخر بين هذه الأعمال هو الوسيط التقنى الذى يحملها إلى المتلقين، لم يعرفها الناس كتابة فى قصة أو سيناريو، بل شاهدوها على الشاشات الفضية؛ شاهدوها جماعة مثل الصلاة، وخرجوا منها مفعمين بحمياً الوجد الوطنى وهى تجتاح أعماق الروح، وامتزجت فيها براعة الكتابة وذكاء الحوار بمهارة التصوير وإتقان الأداء وهندسة الإيقاع التى يمسك بها المخرج وهو يدير العناصر كى تشف عن دلالتها الشعرية البليغة. وقصور "النقد المنهجى" المنظم حتى الآن فى الاقتراب منها مصدره الأول احترام هذه القداسة الشعبية المكرسة وافتقار الأدوات المعرفية الكافية لاختبارها نقدياً وشيوع عدد من المقولات الصحفية المتسرفة فى الحكم الانطباعى عليها.

ولكى لا يكون الكلام عاماً وسطحياً سأحاول أن أخضع بإيجاز رواية "رأفت الهجان" لقراءة نقدية تستجلي أدبيتها وتستكشف دخولها المكين فى نطاق الرواية التاريخية الواقعية، وتبرز ما تكتسبه من هذا الجنس الذى

تنتمى إليه وهو "الجاسوسية" وما لا تفقده من الخواص الجمالية بهذا الانتماء الذى باعد فى وهم بعض الناس بينها وبين الأدب.

طردية الموت :

تمثل بداية العمل الفنى نقطة ارتكازه الجوهرية باعتباره أولى عتباته، كما تحدد نهايته إطار بنيته الدلالية الشاملة. فإذا ما أقدم الكاتب على إدماج الحدين فى لحظة واحدة فإنه يكون قد قرر منذ اللحظة الأولى نوع النص الذى يقدمه والخواص الفنية المهيمنة عليه. فإذا تذكرنا أن أدب الجاسوسية يمثل صراعا مع الخطر المتربص فى مجموعة من الأحداث اللاهبة المسنونة التى تقف دائما على حافته فإن المغامرة باستهلاله بلحظة موت البطل أو وصول خبرها تعد مجازفه كبيرة لا يقتربها سوى من يعتزم ملء النص بالمادة الإنسانية واللحظات المعاد تخليقها بكفاءة عالية، بحيث يصبح سؤال، ماذا حدث لحياة البطل غير ذى أهمية، خاصة وأنه يحدد التاريخ الذى حدثت فيه الوفاة، فإذا ما التزم بذكر التواريخ الوطنية بعد ذلك كان علم القارئ المسبق بموعد الوفاة هو الذى ينزع فتيل التشويق المباشر من الرواية ويقلل من اعتمادها على الإثارة اللاهبة والترقب المتوتر، ومعنى هذا أن الكاتب باختياره لهذه البداية التى أصبحت طبيعية جدا فى فنون الصورة فى السينما والتلفزيون يخرج على مقتضيات أدب الجاسوسية ويخرق أبرز قوانينه فى الحفاظ على سرية وإيهام المصير ويعتمد على تصاعد التشويق فى لعبة الحياة والموت، إنه يراهن على عناصر أخرى فى عمله الإبداعي يتعين عليه أن يشحذها بالحس التاريخي والدلالة الإنسانية.

لكن اللافت هنا هو هذا الطابع الحركي البارز لمشاهد الافتتاح، واعتمادها على سرعة الإيقاع فى الدرجة الأولى، فمشهد عزيز ضابط

المخابرات المصرية - لاحظ استنارته المقصودة لاسم عزيز المصري - وهو يتولى الصلاة على جثمان الفقيد في منزله بألمانيا بتدبير محكم حتى لا يحرم من وداعه وتكريمه طبقاً للطقوس الدينية الغالية على وجدان كل مسلم، هذا المشهد يمثل بجسارته وتشكيليته وخرقه للمألوف المنطلق الحقيقي في بث روح المخاطرة وجنى ثمارها من اللذة الجمالية عند المشاهد، هو الذى يشدنا إلى العمل بما يعد به من إمكانيات مفعمة بالعزف على الأوتار الوطنية والدينية والإنسانية. وهو انذى يتبلور في مخيلة المبدع - مهما كان مصدره الحقيقي - ليحدد بؤرة النص وطبيعة لغته الفنية، وهي الكلمات الموظفة لصناعة الصورة، باعتبارها مركز الثقل في المخيلة البصرية.

ولعل الجدلية التي تفرض نفسها على قارئ ومشاهد هذا العمل منذ اللحظة الأولى هي العلاقة بين الوثيقة السرية والحرية التخيلية وهي علاقة بالغة الرهافة والتوتر، لأن أحدا من القراء والمشاهدين لم يطلع على الوثيقة ولم يفس مسافات الاختلاف، ولم يختبر مستويات اللحم والدم والشرابين النسي ابتدعها الكاتب ليحيل مجموعة الأوراق المتناثرة إلى حيوات كاملة تنبض بروح الشخص وطابع العصر كله. وقد حاول المؤلف أن يوهنا في المقدمة بعظمة إنتاجه فسلك لذلك سبيلا معكوسا، أشاد بالمصادر التي اعتمد عليها وتغنى بها إذ يقول في المقدمة "وإذا كانت قصص التجسس في العالم كله إذا ما خرجت إلى النور لا تخرج بنصها كما حدثت، لأن هذا يبدو من وجهة النظر الفنية مستحيلا، وهو أيضا يبدو من وجهة النظر الأمنية من رابع المستحيلات ... وإذا كان الخلق الفني نوعا من أنواع السرية المفروضة والضرورية، فهو أيضا نوع من تجميل تلك الجهامة المروعة التي تحيط عادة بالعمل السرى .. إذا كان الأمر كذلك فإنه لابد لهذا الخلق الفني الوافد الجديد أن يمتزج بالواقع المتاح للكاتب امتزاجا كيماويا -

إن صح التعبير - يستحيل بعده على القارئ أن يفرق بين الواقع والخيال أقول : إذا كان الأمر كذلك فإنى أتساءل قبل أن أخط كلمة واحدة فى هذا العمل : هل يستطيع الخيال أن يرتفع إلى مستوى الحقيقة؟" فنجدنا خيال خيال منبهر بالواقع الذى يتحداه ليعيد خلقه طبقا لشروط فنية محددة لا تقتصر مطلقا على التجميل والحفاظ على السرية، وإنما تحاول أن تبعث عوالم كاملة منطقتة وتصب عليها الأضواء لتصورها فى لحظاتها المتقلبة وروحها المتوهج. ولقد قامت رواية "رأفت الهجان" بأكثر عملية لرد اعتبار جهاز المخابرات المصرية واضفاء صفة الوطنية والجدارة التاريخية عليه بعد أن أذاق الشعب خلال العقود الماضية مرارة الإذلال بما ارتكبه من حماقات أهدرت كرامة الناس وزرعت الجبن فى نفوسهم. لقد أعادت الرواية شرف العمل السرى عندما يخلص إلى المواجهة الذكية للعدو والخدمة المتفانية للأمن الوطنى والقومى فلا يصبح مجرد جهاز شيطانى لتمكين الحكام من رقاب المساكين فى بلادهم، يتحول إلى أداة لحماية الحرية الوطنية بدل أن يصبح أفدح وسيلة لانتهاكها.

الرحيق الوطنى :

عندما نقول عن رواية إنها ذات طابع تاريخى فذلك لأنها تحمل بصمات الوعى بالزمن الذى تدور أحداثها خلاله وتعتمد وثائقه كى تقدم رحيقها فى مجموعة من الإشارات الذكية التى تعيد تجسيد روح العصر وتصنع مذاقه المميز. لكن عندما توصف بأنها وطنية أو قومية فإن ذلك يعنى شيئا آخر غير الزمن، يعنى أنها تركز وتكثف لحظات الاحتدام والجيشان فى علاقة الجماعة بالقوى المضادة لأحلامهم والمناهضة لجهدهم الخلاق فى تكوين شخصيتهم وصناعة مبادراتهم. وربما كانت فترة مقاومة

المحتل الأجنبي هي التي يتجلى فيها هذا الحس القومي بامتياز. لكنه يتحول إلى عذو تاريخي دائم عندما يستوطن أرض الأشقاء ويذلهم ويهدد دائما سلامة جيرانهم. من هنا فإن الروايات التي تتخذ بورتها في الحروب العربية الإسرائيلية الساخنة والباردة وما بينهما لابد أن تكتسب الطابع المزدوج لما هو وطني وقومي معا. ويعزز هذا الطابع الدامغ ما ينفثه الكاتب من إشارات تبرز هذا المنظور فمنذ البداية يتضح أن ممثلي هذا الجهاز الخطير للتخاير يمكن لهم أن يجمعوا بين النقائص، يمكن لهم أن يكونوا نماذج فائقة للبطولة والفداء الوطني عندما ينصب عملهم على خدمة أهداف شعوبهم النبيلة، كما يمكن لهم أن يقعوا في حضيض المهانة عندما يصبحون أداة لتسلط النظم على المواطنين وقهرهم. من هنا فإن صالح مرسى عندما يقدم ضباط الجهاز باعتبارهم ممثلين للشعب المصري في ترحيبهم بزيارة "هيلين سمحون" يبيث هذا الشعور العميق بالدور الوطني للجهاز وهو يقدم أنضر بطولاته، وهو يصدر عن رغبة عميقة في التعبير عن الشعور الجماعي عندما يجعل الضيفة تقول للفتاة التي تصاحبها تعليقا على فيلم سينمائي - للمؤلف ذاته - "إنكم تحبون بلادكم إلى حد العذاب" فتزد عليها الفتاة: لأنها تعذبنا في حبها كثيرا" وما يستشعره القارئ حينئذ هو أن فورة الحماس لتجسيد وطنية هذا الجهاز قد افترقت كثيرا الحس النقدي المؤرق لنا تاريخيا، إذ لم يكن دائما أفراد الجهاز بهذا القدر من التجرد عن الهوى والتزام الوطنية، وكان من الضروري أن ينعكس ذلك بطريقة ما كي تصبح الصورة أكثر مصداقية.

وإذا كان النقد الأدبي لم يحدد لنا بالوضوح الكافي طبيعة بنية الزمن في روايات الجاسوسية، لكن بوسعنا أن نتصورها أقرب إلى الاستواء عندما نتقدم في اتجاه واحد دون أن تعير التفاتا كبيرا للماضي أو تهتم بالذكريات،

بل تستغرق فى جبكة المواقف المعقدة المصائر المصنوعة بإحكام وكيفية التخلص منها. وهذا على عكس ما يحدث فى "رأفت الهجان" إذ سرعان ما ندرك أننا حيال بنية زمنية مركبة تعرف كيف تنظم الأحداث فى مستويات متوازنة، وكيف تستغل بعث الذكريات بمهارة فائقة. تفعل ذلك فى المطلع الاستراتيجى كما أسلفنا، وفى دفع هيلين - نموذج المتلقى الأول - إلى تذكر طفولتها يوم رفعت قريتها الألمانية الراية البيضاء لجيوش الحلفاء، مما لا يمكن أن يكون قد ورد له ذكر فى ملفات المخابرات، كما تفعل هذا خلال جلستها فى شرفة الفيلا التى تقيم بها فى زيارتها للقاهرة عندما تتذكر اللقاء الأول لها مع ديفيد وكيف تزوجته، وتفعل هذا أخيراً مع السيد عزيز الجبالى الذى يحكى لها قصة رأفت فى مستويات زمنية عديدة، هذا التركيب المكثف للزمن يعطى للرواية قواماً أدبياً بارزاً يجعلها تتجاوز ما هو متداول فى عالم قصص الجاسوسية المثير والفقير فى دلالاته الإنسانية.

وإذا كان من المشهور عن روايات الجاسوسية أيضاً أنها تتسم بنسبة عالية من الدقة الموضوعية والحياد الشديد والبرودة النموذجية فى التعامل مع المواقف والشخصيات فإن هذا ما كان يتفاداه دائماً صالح مرسى وهو يهتم بأصول التخطيط ويشير إلى علم الجاسوسية وقواعده الذهبية، لكنه ينفث دائماً فى عمله حرارة خاصة مصدرها اليقين الراسخ بأنه عمل فدائى بشروط جديدة ومواصفات خاصة، فعندما يتم إعلام رأفت مثلاً بتجنيده للعمل بوضوح بعد تاريخه فى التشرّد والعذاب يعلق الراوى على هذا الموقف الذى هتف فيه رأفت "رقبتى سداة" قائلاً: "كان الفتى شامخاً لدرجة أعجزت محسن فيما بعد عن التعبير عما كان يراه، .. كان وهو عائد إلى بيته - فى تلك الليلة المشهودة يفكر فى هذا الفتى الذى لم يجد من أهله ووطنه إلا

الأذى، ورغم هذا فما أن سمع أنهم في حاجة إليه حتى وضع رأسه على كفه.. يالهذا الوطن الذي ينتمي إليه".

هذه الشحنات الوطنية المفعمة بالعاطفية المتفجرة في المواقف بعد أن كانت مختزنة في صدور الرجال بشدة تحيل الألب البارد المعقم بمناخ غرف العمليات الجراحية والقتل بدون عواطف والوصول إلى الهدف على أشلاء من الجثث كما نرى في أعمال الجاسوسية الكلاسيكية إلى لون آخر من الأدب ذي البعد الإنساني الرفيع، فحماية الوطن غير الارتزاق وتحمل العذاب في سبيل الأهل لا شك في نبلة، ودرجة الوعي العالية بأن هذا الهدف هو الثمن الحقيقي الذي تهون فيه الأموال والأرواح يجعل العمل الفني مشحونا بالتوتر الخلاق المرتبط بمنظومة القيم الإنسانية في أشد حالاتها رهافة وجمالا.

الراوي الخلاق :

لعل أهم نقاط التماس بين هذا العمل الإبداعي والواقع التاريخي الموثق هي الراوي، فعزیز الجبالی الذي يحكى لهيلين عن قصة زوجها يبني أسطوره عبر مجموعة من الجلسات في مقر المخابرات المصرية هو نفسه مدير العملية الثاني الذي أفضى للمؤلف في جلسات مناظرة بأهم تفاصيلها. لكنه في الرواية يكتسب طاقة خلاقة قادرة على التخيل الخصب وصناعة النسيج الداخلي للرواية بجسدها اللغوي وتعبيراتها الفنية ومواصفاتها التقنية الموزعة على فصول ولحظات مشوقة ومثيرة. كما يمتلك قدرة فائقة - عبر الكتابة - على التحليل السياسي والنفسي والتعليق على ما يجري، ينفذ ببصيرته إلى ضمائر الشخوص وخواطرهم، ويدير المواقف لتكتسب أعلى نسبة من المعقولية والمنطق. هو الراوي المحيط بكل شئ علماً، وإن كان

يحاول من حين لآخر تبرير معلوماته أو كشف مصدرها مستعينا في ذلك بترك بعض الثغرات المعتمدة بحجة أنه ليست لديه بيانات عنها لكنه ليس مجرد راو للوقائع المصرية عن كيفية تدريب البطل وإعادة تدريبه وممارسته لعمله وحصوله على معلوماته وإرسالها، لكنها تتجاوز ذلك لتصف أدق المشاعر الفردية والجماعية وكيفية تشكلها في لحظات فائقة، فهو راو قدير على صنع المتخيل وابتداعه بقدر ما هو دقيق في تسجيل الوقائع وصياغة السبكة الروائية المحكمة منها، إنه صوت الكاتب المبدع في الرصد والتحليل، والمبدع فيما هو أعقد من ذلك وهو التعبير.

وإذا كانت الرواية التاريخية الوطنية كما أشرنا تعتمد على استثارة مجموعة من العلاقات الدالة فإن نجاحها يتمثل في قدرتها على تمثيل الوعي الحى بمنظومة القيم المعنوية المحركة للشخص والأحداث، ورأفت الهجان لا تفعل ذلك من منظور إنسانى رحب يلتقط الخواص المميزة للأوطان ويكثف دلالاتها الرمزية ويجعلها نموذجية في التعبير عن هذا النوع من المشاعر النبيلة. مثلاً في إحدى جلسات العمل يأخذ المدرب في تشغيل آلية الانتماء للوطن والحنين إليه لدفع البطل لمزيد من التضحية والتفانى، يبدأ في تذكيره بأقرب الناس وأحبهم إليه، ثم يقدم له - وهذه هي الإشارة البارعة - فنجاناً من القهوة من البن المحوَج ذى النكهة النفاذة الذى لا يستطيع تذوقه سوى العربى الشرقى الأصيل، فيصبح عبق القهوة هو المعادل الحسى لأريج الوطن، وتفعل الإشارة فعلها لدى الشخصية بمقدار ما تؤدى وظيفتها لدى القارئ وتكتسب الرواية عطر الأحباب كما كان يقول "يحيى حقى". لكنها قد تسرف في دغدغة الشعور الوطنى بشكل فج أحياناً مثل إشاراتها لأسلوب "الفهلوة" و"خفة الدم" كميزات للإنسان المصرى، هنا نجد الرواية تقع في قدر من الإسراف العاطفى الذى يضمن لها تأثيراً تليفزيونياً وجماهيرياً شديداً لكنه

يُبعد بها قليلا عن مرتبة الأعمال الفنية الكبرى التي تمثل مرحلة حقيقة في الوعي التاريخي وتكون الضمير القومي، ولو ارتفعت نسبة الحس النقدي قليلا في هذا العمل لأصبح من كبريات الأعمال الروائية التي تسجل ذبذبة الشعور الوطني وترصد كيفية تجليه في العقود الأخيرة.

عاشقة الوطن

تقدم لنا سيرة لطيفة الزيات ومسيرتها الإبداعية والفكرية نموذجا رائقا وشائقا لما كان يطلق عليه في المصطلح اليسارى "المتقف العضوى"، خاصة عندما تستغرقه صورة مركزية لذاته وهى تذوب عشقا وحرارة فى الجماعة، أو "الـ نحن" على حد تعبير الدكتورة لطيفة، فيتبلور فى وعيه يقين كاشف وفاجع بأنه لا يمكن أن يتحقق على المستوى الشخصى كإنسان، ولا الفكرى كمتقف إلا بقدر ما يعبر عن ضمير الجماعة ويخلص فى التماهى معها. ولقد يمعن فى هذا السبيل، كما فعلت الدكتورة لطيفة، إلى درجة أنها اقتطعت من عمرها أنضر سنوات الشباب، إيان زواجها الثانى من الدكتور رشاد رشدى ورمتها للنسيان والنكران، لأنها تتحرف عن هذا المسار الأيديولوجى الحاد وتسجيب لحقها كأنثى فى السعادة الفردية، مما يعكس فى تقديرها هذا الصفاء المثالى للصورة التى "تبنيها وتعيش من أجلها، ولئن كانت مرحلة ما قبل الثورة قد أمدتها بمعين لا ينضب من مشاهد النضال الوطنى الذى تفجرت طاقاتها الخلاقة فى القيادة والكتابة عبر توظيفه فإن المراحل التالية لم تتح لها فرصة الإستمرار فى هذا التوجه الاستراتيجى إلا عندما استشعرت الخطر الداهم على الوطن فى تحولات السبعينيات ، فعادت لتقود كتيبة نبيلة المسعى وعالية الصوت من الرجال والنساء للدفاع عن الثقافة القومية بعد أن اتسعت رقعة الوطن وانحسر دور المثقفين فى تشكيل مصيره وتحديد صورة مستقبله.

منابع الكتابة :

ولقد يبدو مثيرا للدهشة أن يكون المنبع الثرى الأول - أو البئر الأولى على حد تعبير جبرا إبراهيم جبرا - لإبداع لطيفة الزيات هو نفس المنبع

الذى أمد سهير القلماوى - الرائدة الغائبة - بقدراتها المتفجرة فى الحكى المكتوب، وهو حكايات جدتها التى لم تلبث أن امتزجت بثقافتها الأدبية ونماذجها العديدة حتى تحولت من مجرد "حواديت" إلى قصص فنى رفيع، يرتفع صوت المرأة الفاتن ليكشف الغطاء عن أسرار الحياة والمجتمع مما لا يدركه مدى الرؤية عند الرجال، على أن حدة الدكتوراة لطيفة كانت مهياة لأن تمارس القص الملحمى المحايد الذى ستقوم حفيدتها بدراسته فيما بعد فتعيد تمثل مشهدها وتفسيره قائلة : كانت جدتى تحكى حكايتها عن البيت القديم وهو فى أوجه وهو فى انهياره، عن زوجها وهو يعمل وهو يسامر فى المنذرة. عن بنتها وهى تلبس طرحة الزفاف وهى تطوى فى الكفن يوم أطلقت وليدتها الأولى صرختها الأولى. عن مراكب جدى وهى تقلع خافقة الشراع وهى تتحطم على كثران الرمال فى الميناء. وعن عودة جدى وعمى مكومين بعد أن أنقذوا آخر ما يمكن إنقاذه بنفس الحيدة التى يطلبها المسرحى الألمانى بريخت من ممثليه على خشبة المسرح، كان بريخت يقول لزوجته وممثله الأولى التى أرخى عليها الستار يوما لأنها اندمجت فى التمثيل : لا تنفعلى ولا تتملى نفسك البطلة، تصورى أنك تجلسين وإحدى صديقاتك للسمر، وأنت تعاودين التقاط السجارة التى نحيثها جانبا بعد أن حكيت للصديقة حكاية حدثت لامرأة أخرى. ولم تكن جدتى فى حاجة لأية إرشادات مسرحية، فلم تكن تمارس أى نوع من الانفعال، كانت تعاود التقاط القميص الذى ترتقه بعد أن تحكى حكاية تبدو وكأنها لم تحدث لها هى بل لامرأة أخرى".

ومن الطريف أن نلاحظ أن هذا المنبع ذاته هو الذى أمد مخيلة "جارثيا ماركيث" بأعجب رواياته الأسطورية، فهو دائما يتكى عليه ويستقى منه كى يستحضر العالم الذى مازال كامنا وراء الواقع المرئى يغلب عليه ويكسر

قوانينه ويبحث فيه نسخ الشعرية الدافقة. لكن إحدى الفواصل المائزة بين قص لطيفة الزيات المتقطع للماح واستغراقات "ماركيث" المطولة المنسوجة على نول مركب عملاق، هو هذا المزج الذي تتعمده الدكتوراة لطيفة بين عيني الطفلة وعقل الأستاذة الدارسة، فهي لا تترك للعين الأولى فرصة أن تسرح في الكون دون كبج أو تنقيف، فتقطع عليها بذلك نشوة الإبحار في أسطورة الماضي وتحريك الواقع على مياها الرجراجة. ولئن زودتنا الدكتوراة لطيفة عبر أوراقها الشخصية المنشورة وأعمالها القصصية بعشرات الأمثلة عن أبرز اللحظات الفائقة التي صبغت حياتها وحددت طابع مزاجها الإبداعي المثالي فإن بعض اللغات المبكرة التي أخضعتها للاستيطان والاستبصار العميقين تشع دلالة طاغية على بقية منابع التكوينية في حياتها. من ذلك ما تحكيه عن طفولتها الأولى وتجربتها الطريفة أمام الشاعر عبد المعطي الهمشري، وكان شابا وسيما يسكن في حجرة السطوح في المنزل الذي تقطن فيه أسرته في المنصورة وهي في السابعة من عمرها، حيث تتربع أمامه معقودة الذراعين هو "على مقعده المشمشي في الحجرة، أو على مقعده القش تحت خميلة الياسمين في السطح يجلس، بينطلونه الرمادي الفاتح وبالبليزر الكحلي ذي الأزرار الذهبية يمد ساقيه الطويلتين يقرأ كتابا أو يخط كلمات في دفتره أو يشرد مفكرا. وفي كل مرة يخرج عن عالمه الداخلي ليراني يفاجئه وجودي وقد نسيه تماما، وتتعرف على عيناه في لون العسل الرائق في حرج وكأنما يراني للمرة الأولى .. ولم أكن أتأمل رجلا جميلا ولا حتى إنسانا جميلا، كنت أتأمل الجمال في إطلاقه والكمال في إطلاقه. وفي لحظة فريدة يتناهى فيها التأمل إلى ضياعي، إلى فنائي، إلى موتى أصل إلى التوحد مع الجمال على إطلاقه وأتحرر من أسر الجسد ونسبية الزمان والمكان". ثم كيف أيقظ فيها زوجها الثاني الأنثى المحرومة من لذة الجسد "قانتقلت من

النقيض إلى النقيض، والأنثى عارمة تنتقم لطول حرمانها لكى تتصالح الأضداد ويخرج إلى الوجود الإنسانى المتكامل الذى يعيش بكل ملكاته كفرد شديد التفرد بمقدار ماهو إنسان اجتماعى شديد الالتزام، وأرجو ألا أكون فى موضع التبرير وخداع الذات من جديد، وكل ما أستطيع أن أقطع به أن هذا الانقسام فى ملكاتى إلى جانب "قصورات" أخرى فى شخصيتى كان سببا من أسباب اختلال فعلى وإنتاجى لفترة طويلة من فترات حياتى " أوراق شخصية ص ١٤٧".

يندر أن نجد فى كاتبائنا - بل فى كتابنا - من يمتلك هذه القدرة على تعرية العصب الحساس فى شخصيته ونقد سلوكه والعثور على الإيقاع الصحيح لرصد حركة تذبذه بين عشق الذات وعشق المبدأ بحثا عن هذا الانسجام الضرورى فى صورة النفس كما يتمثلها الكاتب ويشهد عليها أعماله وأقواله، عندئذ يتأتى لها أن تترنم مع رفيقات السجن، وزميلات الحياة العامة بهذه الأبيات المترجمة :

فى يوم من أيام الحياة

سيزدهر الربيع من جديد

فى أرض حرة حرة

فيها نحيا من جديد

فيها نحب ونحب من جديد

ويبدو أن هذا السعى الطموح للمطلق كان دائما خلف مواقفها السياسية والشخصية، فى جذر مشروعها العلمى ومنجزها الإبداعى باعتباره المحرك الأساسى لهذه التجربة الفريدة. وإذا كانت درجة وعى الطفلة بالتفسير

الفلسفى لهذا الموقف تتم بأثر رجعى عند الكتابة فإنها تتدرج فى إطار كلى غير مفتعل، إذ تتم عن رغبة متحرقة لإضفاء المعنى الشامل على تحركات الصبية واستخلاص الدلالة الكلية من مجموعة المواقف واللحظات المبعثرة على رقعة العمر. وقد برعت لطيفة الزيات - بوعياها الأيديولوجى الفائق - فى إضفاء صفة الانسجام والتماسك على حياتها وفعلها الإبداعى والفكرى، وكانت قدرتها على نقد الذات هى أبرز أدواتها فى هذه الصياغة. فقد ناقشت صورتها فى مرآة الحياة، كيف تكونت وانشطرت ثم تجمعت، كيف دفنت جسدها فى الحركة الطلابية الطليعية بعد أن كانت تخجل منه وهى تنهض من حجرة المطالعة فى مكتبة الجامعة فتحس - مثل أية فتاة - بجميع العيون وهى تحاصرها وتتطلع لقوامها وتثنياتة. لم تلبث أن فقدت الإحساس به وهى ترتفع على أكف الطلبة مترعمة الحركة الطلابية الجامعية. كيف رفضت الزواج حينئذ بمن أحبت وأثرت عليه رفيقا مناضلا لم تدرك ارتفاع الحواجز بينه وبينها إلا بعد هروبه من السجن كما صورته فى رواية "صاحب البيت" مؤخرا.

بين الواقع والتمثيل:

ليس هناك حد فاصل فى كتابة لطيفة الزيات بين الواقع التاريخى فى تجربتها المعاشة والتمثيل الروائى، فمنذ "الباب المفتوح" تمثل إضاءات الذاكرة والخبرة المباشرة بالحياة والوعى النقدى بجدلية العلاقة بين الفرد والمجتمع عبر التطور التاريخى المنطلق الجوهرى فى عمليات التخليق الإبداعى للشخص والمواقف والتحديد الفكرى لدلالاتها فيما بعد. كما تعتمد مجموعة "الشيخوخة وقصص أخرى" على اعتصار خلاصة الخبرة بالتجربة التربوية والإنسانية والصراعات المريرة التى تخوضها الذات العاشقة كى

تتحرر من معوقاتهما وتتدرج في المدار الصحيح كخط استراتيجي لهما. وفي رواية "صاحب البيت" تلتقط لطيفة الزيات مشهد هروبها مع زوجها الأول - الذي سبق لها أن عرضته في أوراقها الشخصية - معتمدة على التفاصيل الصغيرة ذاتها في بناء عالمها الروائي المتخيل. فعلى الرغم من أنها تطلق على البطلة اسم "سامية" فإنها تبقى على اسم الزوج "محمد" ولا تنسى أن تكرر الملاحظة الساخرة التي أبداهما الضابط عندما جاء يقبض على زوجها فسارعت البطلة بتحضير حقيبة شخصية تحتوى على ملابسه وفرشاة الأسنان والمعجون فقال لها: إنت فاهمة جوزك رايح رحلة ولا إيه؟ وهنا نستطيع أن نتأمل بعض تلك المفاصل المرنة التي تربط المذكرات الشخصية بالأعمال الإبداعية متمثلة في تلك اللحظات التي تعبر فيها تماسكها وقدرتها على الاستمتاع بتجربة التضحية في سبيل المبدأ. ومعنى ذلك أنها ظلت شديدة الاعتزاز بمعاناتها الوطنية ومسيرتها في سبيل الحرية العامة حتى يصعب عليها أن تجد مادة إبداعية لا ترتبط بهذا النسخ الحيوى في تاريخها الشخصي الحميم. لكن حرصها على استثمار ثقافتها النقدية وإدارتها العميق لأهمية "الشكل الروائي" في الكتابة السردية قد جعلها تعيد ترتيب الأوراق لتلعب بالمسار الزمني لتسلسلها من ناحية وبرز الأسماء والشخوص فيها طبقا لتقنيات القص وأساليب التنقل في السرد إلى الحوار والنجوى والتعليق من ناحية أخرى في محاولة لخلق المسحة الفنية عليها في نهاية الأمر. بل نجدها تعمد أحيانا- كما يحدث في رواية "صاحبة البيت" - إلى إضفاء صبغة ضبابية على النهاية يمتزج فيها الكابوس الثقيل بالهذيان المحموم والرغبة بالواقع المعاش حتى تخرج عن إطار الحكى الوثائقي وتدخل في منطقة صناعة الرمز الأدبي عبر الموقف اللامعقول، ولعل قوى التصورات النظرية عن أبنية الرواية المحدثنة أن تكون هي المسئولة عن مثل هذه الخواتم

المصنوعة من أدب الأساتذة الموازي لما أطلق عليه في مرحلة سابقة "مسرح الدكثرة" الذي كانت تفوح منه رائحة القواعد الأكاديمية والصناعة المقصودة. ولأننا حيال نفس السبيكة التي يجتمع فيها المبدع والناقد في منظور واحد فإن نتيجة التفاعل بينهما تتوقف على اختلاف نوع الإبداع ومستوى نضج النظرية الأدبية لدى الناقد، وفي حالة لطيفة الزيات فإن غلبة السيرة الذاتية على كتابتها الإبداعية قد فتح لها منفذا للجمع بين الخاص والعام والاجتهاد في التفسير والتحليل ولو بأثر رجعي. فقد اعترفت بوضوح بأن تجربتها في الكتابة تستمد مادتها من تقلبات الحياة بها، لكنها لا تريد لها أن تصبح مجرد سيرة ذاتية، تريد لها بوعي نقدي حاد أن تتشكل روائيا حتي تتحرر من مقتضيات السرد الذاتي التقليدية "من موضوعية، ومن حفاظ على نسب الأشياء، ومن إيراد للنافه والجميل، ومن رسم للشخصيات رسما موضوعيا في استقلال عن الرؤية الذاتية للرواية، ومن مساحة بوح تتسع لمختلف التفاصيل التي قد تهم القارئ أولا تهمه" من هنا فقد حرصت لطيفة الزيات على محاولة توظيف الشكل الروائي ورأت فيها ضمانا لحريتها في الكتابة ومجالا للاقتصار على ما هو دال ومحمل بالمعنى مما يسمح لها بتقديم رؤية كلية للحياة. تقول الدكتورورة لطيفة "لم أكن في موضع تغطية لأحداث حياتي، بل في موضع البحث عن أرضية مشتركة مع القارئ. وفي موضع التغنى بالمعاناة الإنسانية والتجاوز الإنساني المشترك".

وبقدر ما أثبتت بعض الدراسات الأسلوبية الحديثة التي تستخدم "الكومبيوتر" في تحديد الملامح اللغوية لكتابات لطيفة الزيات أن هذا التجاوز هو الدلالة المهيمنة على نصوصها فإن الكاتبة تربطه بشكل صريح بموقفها الوطني في اعتبار هدف الكتابة عندها يتمثل في الانتماء الكلي للجماعة. هذا الانتماء هو الذي جعلها توظف التقنيات الفنية الروائية لتحيل سيرتها الذاتية

إلى عمل إبداعى مطول يربط رؤيتها للحياة بمنظور الآخرين حتى يتيح لها الاندماج الكامل معهم فى وصال عاشق محموم.

وبقدر ما تدور بقية أعمال لطيفة الزيات فى جدلية السجن والحرية باعتبارها بؤرة المتخيل المركزية فإنها كانت تعتمد - خاصة فى الأونة الأخيرة كما يتجلى ذلك بوضوح فى مجموعة "الرجل الذى عرف تهمته" إلى محاولة الاستعانة بالرمز والأمثلة والخبرة الغيرية لترسم أنماطا من المعاناة الفعلية لأشخاص تاريخيين فى واقعة محددة كما حدثت فى سبتمبر عام ١٩٨١ عندما انتقل جميع ممثلى القوى السياسية الحقيقية المعارضة إلى السجن قبيل انفجار المنصة. فقصّة "الهشيم" الزجاجى المتراكم صورة مجازية للحياة المصرية المجروحة حينئذ، و"الرجل الذى عرف تهمته هو المواطن المستكين الذى لم يفعل شيئا لتغيير الأوضاع فتحمل مسئولية سلبية فى أمثلة سردية بليغة. وكما ظلت لطيفة الزيات طيلة عمرها الفكرى والإبداعى وفية لنموذج المتقف العضوى فقد شهدت قبيل رحيلها أصدق علامات التقدير الفكرى فى الندوة التى عقدت لها وشهادة التقدير التى طرزاها هذا الوطن على الثوب الأخير الذى التفت به عاشقته.

ما زالت أورشليم "قرية ظالمة"

دعيت في إطار مشروع مصر الكبير ومهرجانها الثقافي الناجح لمكتبة الأسرة أن أكتب مقدمة جديدة لرواية الدكتور محمد كامل حسين "قرية ظالمة" التي قرأتها مليا في الصبا، وبقي في نفسي انطباع أساسي عنها باعتبارها "بيضة الديك" التي لقيت حفاوة نقدية بالغة من الكبار وجدلا موصولا من الكتاب وظفرت فيما أعتقد بإحدى الجوائز الهامة في الخمسينيات، لكن صاحبها لم يتبعها بأي عمل روائي آخر يضمن له مكانة دائمة في صفوف المبدعين الذين كانوا يطلون علينا حينئذ بلون من "تساوي القامة" يتوازي فيه المختلفون في إمكاناتهم ومصائرهم، لم يكن قد تبلور بعد مشروع كل منهم حتى نفرق بين من صنعت شهرته ميزات الوظيفة أو الإعلامية ومن يبنى مجده الأدبي - هكذا كنا نسمي مكانة المبدع ومستقبله - على إمكاناته الخلاقة في تطوير الأدب وتنمية تقنياته وتجاربه. لكن الزمن، والإنجاز الحقيقي بطبيعة الأمر، لم يلبث أن عدلا بشكل أساسي من أطوال هذه القامات، فارتفع منها من بلغ مكانة عالمية وتقزّم من كان الناس يظنونهم في مقدمة الصفوف.

وإذا عدنا لرواية "قرية ظالمة" وجدناها متفردة في نوعها وأسلوبها وطريقة كتابتها، فقد صدرت طبعتها الأولى عام ١٩٥٤، حيث أودعها الدكتور الطبيب محمد كامل حسين خلاصة رسالته الفكرية وذوب ثقافته الإنسانية. اختار لها يوما واحد من التاريخ القديم ليصب فيه عصارة وعيه بما بقي حتى العصر الحديث وصواب رؤيته لما يظل متحكما في مصير الإنسان. صور فيها جرم بني إسرائيل الأكبر عندما زين لهم صلفهم الذي لم يزل ماثلا في الواقع إدانة السيد المسيح وحمله إلى الصليب. أحاولوا

"أورشليم" القرية الودعة التي احتضنت رسالة السماء إلى جحيم ظالم، مثلما يقتربون اليوم في القدس ذاتها بعد ألفى عام على مشهد من العالم بأجمعه، يحيلونها إلى قرية منتهكة يذبح فيها العدل وتدفن المحبة والسلام. يدعونا المؤلف في هذا الرواية العميقة المثيرة للجدل للتأمل الهادئ حول أخطر قضايا البشر على مر العصور، فيوظف طاقته الشعرية الفذة على تدفقها السردى التلقائي في بعث روح الفكر المستتير والحوار الخصب لدى قرائه. بما يجعل عمله الأدبي جديرا بالمطالعة المحدثّة، إذا يكتسب بعد نيف وأربعين عاما من الأبعاد الدلالية والتاريخية ما لم يتوفر له عند إنشائه، فكان الزمن يعطيه بقدر ما يسلبه، ويثريه بما يستحدثه. بما يقدم تجربة عملية مثيرة لما تفترضه نظريات القراءة النقدية المعاصرة من انفتاح أفق التلقى للأعمال الأدبية من مرحلة تاريخية إلى أخرى وتقل بؤرة الاهتمام ومناطق الفجوات الدلالية فيها.

والرواية وإن كانت تمضي على غير ما نألف اليوم من التقنيات السردية وأساليب الأداء الفني اللغوي، بما يجعلها بالنسبة للحساسية المحدثّة بطينة الإيقاع، كثيرة الجدل، واضحة الفلسفة، إلا أنها نموذج بديع للعمل الفني الكلاسيكي الذي يستحق مكانة دائمة في ذاكرة الأجيال المتعاقبة. تنتظم مع كوكبة من الأعمال الروائية التي تدور في فلك الرؤية التاريخية وتفسيراتها المعاصرة. تمضي على نفس النسق الذي سارت فيه روايات طه حسين ومحمد فريد أبو حديد وعلى الجارم وغيرهم ممن أشبعوا الثقافة العربية تأملا نقديا وحوارا معرفيا يهدف إلى تأسيس الوعي الحضارى. فأسهموا في انبثاق تيارات الرواية المعاصرة بأقدار متباينة. ولم يكن الدكتور محمد كامل حسين بتقافته العلمية ومكانته الجامعية بأقل من رجال هذا الجيل الرائد تحمسا لرسالة الأدب الحيوية في تحريك النهضة القومية ولا وظيفة

الفن الأخلاقية فى بعث الهمم على مر العصور. وربما التبس فى أذهان بعض القراء اسمه باسم أستاذ جليل معاصر له أيضا هو الدكتور محمد كامل حسين صاحب أدب مصر الإسلامية والفاطمية وتراث الدروز وأدب الإسماعيلية، لكن هذا اللبس لا يلبث أن يزول بمجرد ذكر "قرية ظالمة" التى أصبحت منذ نشرت علامة بارزة فى الرواية العربية الحديثة، وضمنت لمؤلفها هذا التفرد العجيب.

وقد يبدو للوهلة الأولى أن السمة المميزة لهذه الرواية هى طابعها التاريخى؛ لأنها تعرض لبنية مدينة القدس وقصة المسيح فيها متوزعة على ثلاثة منظورات، يتركز أولها على حال بنى إسرائيل صبيحة اليوم المشهود وحكاية عدد من شخصياتهم من زعماء وقادة وكهنة وغيرهم من عامة الناس. ويدور ثانيها حول عدد من الحوارين وأتباع السيد المسيح والمؤمنين به من المستضعفين فى الأرض. بينما يعرض آخرها للجانب الرومانى من حاكم وقواد وجنود، يحكى ما آل إليه النظام مسترجعا شيئا من ماضى الشخوص القريب وتقلباتها اليومية السابقة فى علاقاتها الإنسانية ليصب فى بؤرة الحاضر لهذا اليوم الذى أصبح تاريخيا مشهودا. لكننا لا نلبث عندما نمعن فى القراءة أن ندرك هشاشة هذا الإطار التاريخى المقنع لرواية فكرية فى الدرجة الأولى، تعتمد على تفسير المواقف والأحداث لتقدم تصورا كليا متماسكا فى جوهره وإن كان مبثوثا فى جميع الحوارات والخواطر، يتميز بطابعه الأخلاقى الصارم. وحتى لا يحتاج القارئ لآى اجتهاد أو تأويل، فقد كان هذا الهامش الضرورى من انفتاح النص وقابليته لتعدد المعنى مازال بعيدا عن الأذهان يتم تقديم هذه الرؤية له بشكل متبلور منذ البداية، عندما يوصف له هذا اليوم بتلك الكلمات :

"فى ذلك اليوم أراد الناس أن يقتلوا ضميرهم، وفى هذا الذى أرادوه تتمثل نكبة الإنسانية الكبرى. وفى أحداث ذلك اليوم تبيان لكل ما يدفع الناس إلى الإثم، فلم يحدث فى العالم شر إلا كان أصله ما يريد الناس من قتل ضميرهم وإطفاء نوره والتماس الهدى من غير سبيله" غير أنه بطبيعة الحال يعقد شبكة عريضة من المفارقات والتقابلات خلال الرواية تنتهى بدورها إلى هذه النتيجة ذاتها، فلا تصبح مجرد فكرة طاغية على سطح النص بل محصلة دلالية لنظام الأحداث والوقائع، يتم التوصل إليها من سبل عديدة، من أهمها اختلاف طبيعة الجرائم الفردية عن الجماعية فى مرجعية الضمير. فالجماعة عند المؤلف لا تعرف الضمير الذى تختلج به نفوس الأفراد فحسب، ثم لا تلبث أن تفقده عندما تتدرج فى إطار التقطيع العام، فكما أن الجماعة لا عقل لها كما تعود بعض المفكرين أن يقولوا فإنه لا ضمير لها كذلك. ويمكننا أن نقف موقفاً نقدياً من هذه الفكرة الآن فى ضوء تجربة الإنسانية فى النصف الثانى من هذا القرن، لنؤكد أن العقل والضمير مفهومان تجريديان معقدان لا تخلو منهما ممارسة جماعية ولا تحققهما فى الواقع التاريخى بشكل مثالى، فتراكب مشكلات المنفعة والنزعات العرقية وموازين القوى والطموحات القومية يجعل تجارب الأمم أكثر ثراء وخصوبة، على أن هناك بعض الجماعات، مثلما نرى فى الحركة الصهيونية على وجه التحديد تستغل الظلم الذى حاق بها لتوقع أفدح منه على جماعات أخرى بدون عقل ولا ضمير، بينما نرى جماعات أخرى مثل الأمة العربية أكثر مثالية ونشدانا للعدل التاريخى لها ولغيرها من الأمم. كما نرى فى الرواية عدداً آخر من القضايا الدقيقة التى تتمخض عنها شبكة الأحداث بطريقة فنية بديعة مثل تعارض النظام العسكرى مع الضمير الإنسانى فى منظومة القيم وأولوياتها الضرورية، كما يتجلى ذلك فى قصة الجندي الذى

اعتنق مبادئ المحبة والسلام فاستهان بالنصر وارتكب جريمة الخيانة الوطنية، وتعارض مقتضيات المبادئ الأخلاقية مع ضرورات الحكم وتثبيت السلطة ومنها هذه القضية الملائمة لعصر العولمة والنزعات الكوكبية المعاصرة وهي مدى مشروعية سيادة الاتجاه الإنساني العام على النزعات الوطنية والقومية، تقدم لنا الرواية طرحاً نظرياً لهذه الإشكاليات عندما يحتدم مصير الأفراد مع إرادة الجماعة في ضوء أحداث محددة في الواقع التاريخي المصور، تنفذ منه إلى تقديم تفسيراتها المطروحة.

ولأن الرواية تعتمد على هذا التحليل الفكري المستفيض للمواقف والمذاهب، فهي كما قلنا لا تترك الفرصة للقارئ كي يستخلص النتيجة بذكائه أو يستثمر في الوصول إليها لماحيته. بل توردها في أشكال متعددة وسياقات مختلفة، وعند مناقشة المشاكل الفلسفية للخير والشر، عند التطرق لأصل الإنسان وطبيعة الخلق. يقول المؤلف مثلاً في هذا الصدد :

"الواقع أن الإنسان حيوان خلقه الله من تراب ثم نفخ فيه ما جعله إنساناً، ولم يكن هذا الذي نفخ فيه إلا الضمير، وهو من الله، وهو الذي يميزنا عن الحيوان، وهو من طبيعة خلقنا، لا يكون الإنسان إنساناً بدونه. أما العقل والذكاء والنطق والمهارة فهي صفات كان يستطيعها الحيوان لو أنه بلغ درجة كافية من الرقي دون أن يصبح بذلك إنساناً. ومن الناس من يدعى أن الضمير اختراع إنساني، وأنه ليس طبيعياً فينا لأن الحيوان لا يعرفه، كأنهم يرون أن ما لم يكن من الحيوان فهو اصطلاح اصطلح عليه الناس، وهذا قول أحق، لأن الضمير من طبع الإنسان كما تكون الحركة من طبع الحيوان. إن الإنسان لا يكون إنساناً بغير الضمير، فهو الذي يضع لنا قوانيننا التي لا يعرفها الحيوان".

مثالية الرواية :

أحداث التاريخ إذن ووقائع الحياة ليست سوى أطر عامة يقدم المؤلف من خلالها فكرته الجوهرية عن الضمير الإنساني، وهي فكرة تقيم فيما يبدو حواراً مكتوماً مع الاتجاهات الفلسفية المادية التي كانت رائجة في الأوساط الفكرية المصرية عند منتصف القرن، لكنه حوار يرتكز على المبادئ المثالية، ويتهم النزعات العلمية والمادية بالحمق والضلال، يؤكد ارتباط الضمير بالمصدر الديني الخالص باعتباره "هبة من الله" وليس نتيجة لأية خبرة تاريخية في الواقع الإنساني الحي. وبقدر ما في هذا الرأي من حماس وإخلاص فإنه يقع في إشكالية جوهرية عندما يجعل الضمير شيئاً واحد مصمماً يتساوى فيه أبناء المجتمعات المختلفة في المراحل التاريخية المتباينة وجوداً وعدماً، وقيسه بمنظور ديني أحادي، تستطيع كل جماعة أن تزعم طبقاً له احتكارها للحقيقة المطلقة واعتمادها على المبادئ القويمة، فالعنصرية الصهيونية توظف المقولة الدينية لتعزيز اغتصابها للحقوق الشرعية للشعب الفلسطيني، ويمكن للأصوليات المسيحية والإسلامية أن تمارس اللعبة ذاتها بدعوى احتكار الحقيقة المطلقة بما لا يسمح بالتسامح ولا يؤدي للتعايش ولا يحترم حق الاختلاف، فالأساس الديني صادق حقاً في موضوع الضمير وصالح للتطبيق لو كان الناس ملة واحدة، وإلغاء محصلة الخبرة الإنسانية والتجربة التاريخية تجاهل لمنطق الحضارات وسعى للعودة إلى منطق العصر الوسيط، بما يؤدي إليه من صراعات أيديولوجية وعقائدية. ومع أن الرواية تحفل بالأصوات المتعددة والشخصيات الذين يقومون بأدوار ووظائف محددة، وتحقق بذلك درجة واضحة من الحوارية التي أصبحت تعتبر أساس فن القص المحدث فإن بوسعنا أن نلاحظ عليها غلبة صوت المؤلف على ما عداه في نهاية الأمر، لأن هذا التقسيم الثلاثي بين أهل أورشليم - لاحظ إصرار المؤلف على استخدام الاسم العبري لأن

حساسية تهويد المدينة لم تكن قد تشكلت في الوجدان العربى بعد - لأن هذا التقسيم إلى يهود وحواريين ورومان يجعل الحدث الواحد مجسما قد تم إبرازه من زوايا عديدة وبأجواء متباينة، فهذه الكتل الثلاث تسهم في تشكيل الوقائع بأبعادها التاريخية والإنسانية، بالإضافة إلى ما فى داخل كل منها من أصوات متعارضة واختلافات تساعد على شيوع هذه الحوارية المبنوثة فى تضاعيف الخطاب الروائى. ولو قدر لأحد الكتاب المعاصرين اليوم أن يتعرض لواقع الحياة فى القدس فى تلك الفترة لكان عليه أن يبذل جهدا آخر فى توصيف النسيج الاجتماعى والعرقى لأهل مدينة القدس لإبراز سيادة العنصر العربى فيها وتجسيد تشابكاته مع بقية الأطراف العبرية والرومانية، أما فى تلك المرحلة من الصراع التى لم تكن المدينة قد تهددت هويتها فيه فإن المؤلفين كانوا يتساهلون فى تصوراتهم الديموجرافية عن السكان وينزلون دون اهتمام إلى تمثيل المواقف التى تصورها المصادر الأجنبية، وهى بطبيعتها لا تخلو من التحيز العرقى فى كثير من الأحيان، لكننا لم ننتبه إلى أخطاره إلا بعد أن أسهم فى قلب الحقائق ولعب دورا فى تبرير الأمر الواقع المرير. لكن تشابك الأصوات واشتجار النبرات لا يلبث أن يتمحور حول قضايا جوهرية مثل مفاهيم الجبن والشجاعة، والخلود والزوال، والحرب والسلام، وإبراز الحجج والقرائن التى تغيد فى هذا الجدل. على أن ذلك لا يترك فى الراوية دون حسم كما نرى فى الإبداع المحدث، بل يعمد المؤلف إلى استنفاد الأطراف المختلفة لإبراهيمها وأسانيدها ثم يتصدى لتفنيدها وتأكيد الاستراتيجية الدلالية التى يضمن لها السيادة المطلقة على ماعداها. وكأن هذه الحوارات مجرد أصداء لفكر المؤلف ذاته وذرائع لسحق حجج معارضيه. وهنا لابد أن نلتمس صدى هذه الإشكاليات الاجتماعية فى المناقشات العديدة التى كانت تدور فى مصر فى مطلع الخمسينيات، بعد أحداث الأربعينيات الحزبية والسياسية. ولا نكاد نلمح أثرا فى الرواية لقيام

الثورة إلا من طرف خفى يتمثل فى نقد المؤسسة العسكرية ونظامها المرهق المجافى لعدل الحياة المدنية المستقيمة، كما لا نكاد نلمح أثر حرب فلسطين فى هذه الرواية ولا تبلور فكرة الحق العربى التاريخى الناصع فيها، فهى توزع السكان بمشروعية لا تخضع للجدل، وتتحدث عن التاريخ القديم للقدس دون أن تتميز غيظا لانتهاكه على يد العدوان الصهيونى الآثم، إنها لا تريد أن تكون رواية سياسية، ولا تنهض لتمثيل هذا الضمير القومى العربى الناشئ فى مصر حينئذ، بقدر ما تمعن فى التحليل الميتافيزيقى للضمير الأخلاقى المجرد، لا غرو أنها لا تهتم بالتاريخ ولا تعطى له أولوية كافية فى تنمية خبرات المجتمعات الإنسانية وتعميق وعيها بالمحددات الأساسية. من هنا فإن الجدل الذى تقدمه الرواية منقوص ومبتور، لا يحقق الحوارية الفعلية، كما لا تحققها لغة القص المحكومة بمستوى واحد لا تتعداه، يحرص عليه المؤلف دون أن يعمد إلى أى تعدد لمستويات الخطاب أو انكسار عن الطابع العام للقول المكتوب. وهذه سمة عامة لكتابات هذه الكوكبة من المفكرين الذين كانوا يمارسون القص باعتباره إحدى وسائل أداء رسالتهم الثقافية والأدبية. لا باعتباره مهنة يحترفونها ويهبون حياتهم لتتميتها وتطويرها كما كان يفعل الروائيون الكبار وعلى رأسهم نجيب محفوظ. ومن اللافت للنظر أن رواية "قرية ظالمة" تبنت فى هذه الفترة المحترمة الجياشة دعوة صريحة للسلم فى مطلع الخمسينيات، عندما كانت المشاعر لا تزال ملتهبة بطلب الثأر من العدو الصهيونى والانتقام للهزيمة العربية. ربما كانت تتدرج فيما شاع إثر الحرب العالمية الثانية من نفور شديد من دمار الحروب ودعوة لتجنب ويلاتها الفاجعة، وقد عزز ذلك اعتمادها على دعوة السيد المسيح للحب والتسامح. خاصة موعظة الجبل، لكنها تزيد على ذلك برواية قصة الجندي الرومانى الذى خان جيشه وحرمه من النصر دفاعا عن هذا السلام، فتقدم بطانة أيديولوجية متماسكة لدعوة السيد المسيح؛ إذ كان هذا

الجندي قد اتصل بالحواريين وتشرب منهم هذا الهوس الجميل بدعوة السلام مع الأعداء. وهو يقول في دفاعه الطريف أمام قضااته: "سأذكر لكم أموراً ثلاثة يتحقق بها السلم؛ ألا تعلنوا حرباً لا يؤخذ في أمرها رأى الجنود فهم الذين سيقتلون. وأن يقسم الجندي عند التحاقه بالجيش ألا يتعدى حدود بلاده لأي سبب كان، وأن تحرموا على القادة تحريماً باتاً أن يتعرضوا لحياة الجندي الذي لا يرى أن يحارب خارج بلاده. وإن شئتم المزيد فلنعمل ما يعمل به بعض أهل البلاد البعيدة الذين يضعون من بيدهم إعلان الحرب تحت قبة خاصة، يتشاورون، فإذا قرروا إعلان الحرب خدمة للأمة يدموا عليهم القبة وساروا إلى الحرب قائلين إنها خدمة للأمة يجب أن يشترك فيها أولوا الأمر والجنود سواء بسواء. ولم تعلن في تلك البلاد حرب منذ قرر أهلها هذا القرار".

هذه هي الشروط التي يضعها صوت الرواية لمنع الحروب العدوانية والاقتصار بالتالي على الحروب الدفاعية. ونظن أن حركات السلام المعاصرة مازالت تدين بمثلها وتعمل بمقتضاها. وقوانين "الضمير" التي شاعت في الغرب إثر الحروب العدوانية شاهد على ذلك وإن كانت بعض هذه الشروط ترتبط بطبيعة الأبنية الديمقراطية في المجتمعات المدنية فإن أوضاع السلم والحرب أشد تعقيداً أو أكثر صعوبة من أن تخضع لهذا النظام العقلي البسيط. ويظل هناك سؤال خطير عن مدى ملائمة هذه المناقشات للأوضاع السياسية والعسكرية في مطلع الخمسينيات، ومدى ما في إثارتها اليوم من حيوية فكرية وقومية في نهاية التسعينيات، الأمر الذي يشهد للأعمال الإبداعية الكبرى بقدرتها دائماً على إثارة الجدل وتحقيق درجة عليا من المتعة الفكرية والجمالية.

أيام هيكل

فى هذه الأيام، بعد أربعين عاما من غياب الدكتور محمد حسين هيكل، رجل الفكر والسياسية والأدب، تنشر لأول مرة مذكرات شبابه التى خطها فى شكل يوميات - فى السنوات الأولى من هذا القرن الذى نودعه - وهو لا يزال فى الحادية والعشرين من عمره (١٨٨٨ - ١٩٥٦)، ففتيح لنا فرصة نادرة لتأمل مشهد إبداعى وفكرى مثير، سبق بخسمة أعوام ولادة الرواية العربية عند نشر "زينب" عام ١٩١٤ للمؤلف ذاته. وكان هذه السطور اليومية "تمرينات قلمية" على صياغة تجربة الحياة الموضوعية فى نسق سردي منتظم، ولولا أنها ظلت حبيسة الأدراج طيلة هذا القرن لعدلت من تاريخ الأدب العربى ؛ إذ أنها أسبق كتابة وأشد جرأة من أيام طه حسين، لكن ميلاد الأجناس الأدبية لا يتم بأثر رجعى وإحجام هيكل عن نشر يومياته حرمة من ميزة أن يكون كاتب أول سيرة ذاتية تؤسس لهذا النوع من الكتابة الإبداعية لدينا بشروطه الفنية. وهى الحجة ذاتها التى تدفع إمكانية تغيير علم الريادة الروائية لوضعه فى قبضة أى مؤلف ثانوى كتب عملاً سابقاً على "زينب" لكنه لم يستطع أن يستقطب حوله الأنظار ويعلن بداية عصر الرواية الحقيقية. فالأعمال الإبداعية تؤرخ بفاعليتها الخلاقة فى تأسيس النموذج اللافت، ودروها الحركي فى توجيه استراتيجيات الكتابة بعدها، بغض النظر عن السوابق التى مهدت لها، فظهورها عليها دليل على جدارتها وأهميتها ومؤشر حاسم فى تضافر القيم الفنية والاجتماعية على إبرازها.

سيناريو الحياة :

لكن الطريف فى مذكرات هيكل أنها مفعمة بمنظور جديد، تلتقط الوقائع والأشخاص فى حركتهم الخارجية، لا تكاد تعطف على دواخلهم إلا

فى لفئات يسيرة موجزة، وأنها فوق ذلك تستجيب بحساسية مدهشة لما ترصده عين "الكاميرا" من مشاهد عادية، تقطع جزءا من الإطار الخارجى للمنظر وتقف على تفاصيله بدقة محايدة، فى "شوط" تصويرى متدفق قبل أن تقطع على حركة مفاجئة تضع حدا للجملة التصويرية المعبرة وتحدد دلالتها المقصودة، ثم تفتح على جملة ثانية بنفس النظام لكن بأحداث جديدة. إنها كتابة سينمائية عند فجر السينما فى مصر والعالم، وكان ولادة السرد العربى الحديث بمختلف أشكاله قد اقترنت بمنابت هذا الانبثاق الجديد للفن السابع الذى غير خارطة الإبداع اللغوى والبصرى فى مدى هذا القرن المتطاوّل. ولا ننسى أن "زينب" ربيبة هذه المذكرات وأختها الصغرى ستصبح من أولى مثيرات السينما المصرية حيث يتم تصويرها مرتين صامتة وصائتة، ويحتفل صاحبها بهذا الانتقال البصرى وكأنه يعترف للمشاهدين بأن اللغة التى شارك فى تخليقها لا يكتمل وجودها إلا بالصور المتحركة، لأنها وضعت بحساسية العصر الجديد، كتبت بعين الكاميرا وهى تلغو بالكلمات. فالعبرة الأولى فيها إشارة للموقف الذى يتعين على الممثل أن يؤديه بمهارة "هذه أول مرة فى حياتى أضع فيها قدمى على غير أرض مصر" ثم نتابع وصف المشهد والحركات بدقة موضوعية بالغة :

"لم نكد نصعد فوق سطح الباخرة حتى كنا وسط لجة لا حد لها من المسافرين والمودعين لا تميزا لعين بينهم هؤلاء من أولئك. كلهم رجال وشبان على وجه الأكثرين منهم أثر الجد والاهتمام، فى حين تقرأ فى عيون الآخرين حزنا عميقا ودموعا مسحونها بمناديلهم من وقت لآخر" هذه بالضبط طريقة "السيناريس" فى تسجيل المشهد الذى يستمر على ظهر الباخرة حتى ترن الصفارة فيتدافع المودعون للنزول ثم يقفون ملوحين بمناديلهم بينما تتباعد الباخرة ببطء حتى تخرج من رصيف الميناء وتتضاءل

المدينة إثرها فتنقل الكاميرا إلى الجانب الآخر لتشهد غروب الشمس وخفوت الأصوات حتى تتركز على الراوى وحده وهو يصف حالته الداخلية وحركته الخارجية: ثم ارتميت إلى مقعدى بعد أن طمس الأفق على الخيال الأخير الذى كنت أرى. وأحسست كأن حزنا يتقل فؤادى ينوء به صدرى. وراحت خيالاتى فى تيهاء لا أدرك فيها شيئاً. لم يطل بى المقام على هذا الحال إذ عترانى الدوار واضطرنى أن أهبط إلى غرفتى".

ولولا أن هذه المذكرات لم يسبق نشرها قبل الآن لقلنا إن البرنامج الذى وضعه هيكى فى هذا المشهد هو الذى استثمرته السينما المصرية طيلة العقود الأولى من هذا القرن عند مفتتح معظم الأفلام أو عند سفر الأبطال، حتى حلّ مشهد "المطار" وتحليق الطائرة محله. ومعنى هذا أن حركة الانتقال فى المكان وما ولدته لدى المبدعين من إحساسات جديدة بإيقاع الحياة وقابلية طازجة للاندهاش بتفاصيلها الاستثنائية، والتحرر الحسى من الفضاء التقليدى البليد لاجترار مغامرة اقتحام الأفق الجديد. كل ذلك هو الذى أدى إلى ولادة الموقف الإبداعى فى الرواية والسينما فى الوقت ذاته عندما تمت إعادة صياغة اللغة بحيوية نابضة مع اكتشاف لغة جديدة مركبة وبصرية قادرة على تسجيل لون ومذاق الحياة ببلاغة جديدة مخالفة. على أن هذا "الانتقال المكانى" يكتسب أهمية حاسمة فى تقديرى لأن الكتابة لا تتم إلا بعده وبتأثير من فعاليته فى الاتصال بالآفاق المغايرة والقدرة على رؤية الذات بموضوعية نتيجة لهذا الاتصال.

وإذا كانت الجهود النظرية التى قدمت لتوصيف ظاهرة الصورة تمهيدا لتكوين الآليات الملائمة لتحليلها فى تجلياتها العديدة قد وصلت إلى ما أطلقت عليه "تمودج التواصل البصرى" فإنها قد صنفت الصور إلى ثلاثة أنواع: "طبيعية وذهنية وإبداعية" على أن تجارب السفر طالما تمت على المستويين

الطبيعى والذهنى، مما يجعل انتقالها إلى المجال الإبداعى فى الأدب والسينما فى الآونة ذاتها يثبت أن الصور الطبيعية تكمن فى جنر كل أنواع التمثيل الفنى، وإن كانت الصور الإبداعية وحدها هى التى تسمح بالانتشار الجماهيرى وتتميز بكونها أداة للتواصل البصرى.

كما يثبت أن جميع الصور الإبداعية تحدث تأثيرا عاطفيا ومن ثم فإن تحليلها لا يكشف عن قصيدة صاحبها فحسب، بل وعن العناصر التى استخدمها كى يقوم بهذا التأثير، وفى مقدمتها التركيب والنسيج والحركة واللون وتعبير الملامح والإيقاع وغير ذلك. وفى وسعنا أن نرى فى وصف هيكل اللغوى لهذا السفر نموذجا للتحرر اللغوى والإبداعى من القوالب السابقة ليضع الكلام فى أوضاع جديدة تتفاعل بحيوية كبيرة مع أنماط التعبير البصرى فى السينما.

ويبدو أن المفارقة - وهى أم السرد - تفرض نفسها على هذه الصورة، إذا تقوم بين المستوى الذهنى المتخيل والواقع المباشر المجرد عند ارتطام المشاهد بالمنظر الأول للمدينة الاسطورية - باريس - ف لديه صورة ذهنية مسرفة فى جمالها وسحرها لا تلبث أن تتناقض مع الصورة المادية الفقيرة لها قبل أن تتكلم الحجارة وتلعب الذكريات بالخيال ويدخل الزمان فى عناق حميم مع المكان ليكسبه عطره وروعه . لنقرأ فى يوميات هيكل وصفه لهذه الصدمة المثيرة: "باريس.. كم حكى لنا عنها الحاكون حتى تصورت بيوتها بللورا أو ذهباً، وأهلها لا يسير واحد منهم على قدميه، وشوارعها مع السكوت الأخرس مزدحمة لا يستطيع السير فيها وتتخطر النسوة فى كل مكان وينظرن لكل إنسان يردن أن يبتلعنه بأعينهن وها أنا لا أرى من ذلك شيئاً، ها بيوت مبنية بالحجر كبيوتنا وناس كالذين

نرى عندنا وشوارع تجرى بمن فيها والنسوة يسرن ظاهرات الجد...عن أى باريسى إذن كانوا يحكون؟".

ولأن المرأة وحريتها هي المصدر الأول لفتنة الغرب في مخيلتنا منذ جدنا "رفاعة الطهطاوى" فإن هذه الصفحة من المذكرات قد سبقتها صفحة أخرى ممتعة حكى فيها هيكل قصة الفتاة التى صحبتته فى القطار فى طريقه من مارسيليا إلى باريس فى ديوان واحد، وكيف أنها كلمته دون أن يكون من أقاربها، بل وطلبت منه أن يطفى النور وهما وحدهما وكيف ذهب به خياله مذاهب شتى، فإذا بها بعد أن أطفأ النور تخلد إلى النعاس الهادئ الجميل وتتركه يتقلب فى كرسيه بين الفضول والدهشة، حتى إذا طلع الصباح ووصل القطار ودعته بابتسامة جميلة كأنها رجل كان فى صحبتته، هنا نجد السرد يغنى عن الشرح، والحركة تتوب عن التعليق، وتقابل الثقافات يتجلى بشكل باهر فى اختلاف الظنون والعوالم والعادات. ونجد طريقة الراوى فى تشكيل سيناريو الأحداث تتركز على متابعة الصور بأنماطها المختلفة، فهناك صورة ذهنية تلقاها عن باريس توهمه بمظاهر فردوسية تبنى فيها البيوت من البللور والذهب وتمضى الحور العين فى الشوارع لا هم لهن سوى إمتاع شبق الرجال، فإذا ما واجه الصورة الحقيقية للأبنية والناس، وخاصة لجدية النساء، قبل أن تكشف له المدينة عن أسرارها الباطنية وحياتها الحميمة فى المقاهى والمنازل، صدمته المفارقة، لكنه لا يتوقف كثيراً عندها، فسرعة الإيقاع تتطلب منه أن يبرز بقية جوانب الصورة.

حوار الطبيعة والفن:-

أصبح من الشائع فى أدبيات السرد اليوم أن المبدأ الحوارى الذى ركز عليه الناقد الروسى الكبير "باختين" يعد الجذر الأساسى فى تمثيل تعدد الأصوات وتجسيد روح الاختلاف وتطويع اللغة لتتلبس بمزاج الشخصيات. وتشير مذكرات الشباب إلى أن الدكتور هيكل كان فى محاولاته الأولى مشبعاً بهذا الروح الحوارى الأصيل بأكثر من جميع معاصريه، ولعله قد وجد فيه قناعاً يحميه نسبياً من التعبير المباشر الصريح عن آرائه الصادقة فهو لا يلبث عقب ما يأخذ فيه من وصف الأماكن والشخص والمواقف واللفات أن ينتبه إلى ضرورة الحوار، فيفرد بعض يومياته - بطريقة جريئة مبتكرة حينئذ ربما تفوق ما وظفه من حوار فى رواية زينب ليدير نقاشات طريفة وجريئة حول أوضاع المرأة وأفكار الدين. الأمر الذى جعلنا نظن أن الدعوة لتفعيل دور المرأة فى المجتمع العربى فى مصر كانت المحرك الأول لعملية التحديث النهضوى والشرارة الرئيسية فى جذوتها.

فنجد هيكل يدير حوارات يشترك فيها عدد من الأصوات المختلفة من كل الاتجاهات كما نجد أن مشكلة "الوضع الدينى" كانت بؤرة هذا النقاش الذى ما زال يسقط ظله على بعض ثنيات المجتمع عندنا فى نهاية القرن وإن كانت المساحة الغالبة منه قد فرغت من النزاع حوله وأخذت تمارس حياتها بشكل تلقائى جميل. ويمثل صوت البك فى حوارات هيكل القوة المحافظة الصارمة، إذ يقول فى حوار مطول نجترىء بعض عبارته:- "البك - لا ضرورة للنزاع فى هذا الموضوع، وما دام ديننا قد أمرنا بكل مناقشة عقيمة، وصاحبها خارج على الجماعة (لم تكن تستخدم حينئذ كلمة كافر) الأستاذ - أما أن ديننا أمرنا فى هذه المسألة بأشياء معينة فذلك ما لا شك فيه ولكنى أحسب هذه الأوامر تقول من جهة إن العلم فرض على كل مسلم ومسلمة،

ومن جهة أخرى يقول تعالى "ولهن مثل الذي عليهن بالمعروف (حسن - أنا أعتقد أنه ما لم تعم الحرية بلدنا ويتمتع بها النساء والرجال على السواء فإننا سنبقى في ذلنا الذي نحن فيه إلى الأبد، وتاريخنا نحن وتاريخ الغرب شاهد عدل على ما أقول .

البك - يا شيخ بلا كلام فارغ، والله لن يخرب البلد إلا أنتم" بوسعنا أن نرى هنا كيفية تولد الآليات السردية والحوارية في الأدب العربي الحديث، إذا أنها قبل أن تكون شكلا أدبيا أحسنَّ الفنانون بضرورة استنباطه في الثقافة العربية كانت تمثل تعبيراً عن شكل اجتماعي جديد يودع نزوعه البطركي الرجولي الاستبدادي ويعترف بتعدد الرؤى والأصوات كي تحتم إشكالية الموقف من الماضي وينتهي عصر تقديسه الأعمى ليدخل المهمشون ساحة الفعل الإنساني المبدع ويمارسون حريتهم الخلاقة على صفحات الورق وأطوار الشوارع في الآن ذاته.

ولأن هيكلي يمتلك حذقتي فنان أصيل فإنه يتوقف عند ظواهر الاحتدام الجدلي بين المتناقضات ويمعن في استقصاء جذورها. يتأمل مثلاً فتيات الليل في باريس وطرقهن في الإغراء والغواية، لكنه يلمس بؤسهن الروحي العميق من منظوره الأخلاقي الشرقي، ولا يلبث أن يصور فرصة مواتية للحوار مع إحداهن على المقهى بالطريقة التالية: "استمر الكلام فيما بيننا وقامت جارتها لحالها فسألها رفيقي لم تستمر في حرفتها هذه وأى شئ ألجأها إليها، هنا لك ظهرت على وجهها علامات ألم ولا أدري لم، ثم تبدد ذلك كله سريعاً وبدأت تقص حكايتها حين كانت تشتغل في معمل تطريز ثم استغنى عنها أيام الصيف. وكيف وقعت حينئذ على انكليزي راقها مدة رأت فيها من العزو الدلال ما لم يبق في حلمها اليوم أن تتال. ثم سافر وتركها بعد أن مضت أوليات الشتاء وبعد أن أصبح من الصعب أن تجد ما تحترف به، ثم

هى فى الوقت عينة ترى أن ما تسير فيه اليوم حرفة كغيرها لا أكثر ولا أقل".

يعلق هيكل قائلاً: ليس من السهل الاقتناع بأن حرفتها كباقي الحرف، صحيح أنها نتيجة احتياج لها من المجتمع ولولا ذلك لحق عليها البوار ولكن نتائجها تنافى الفضيلة، وكل ما يمكن أن يدافع به عنها أنها تسد حاجة، وكل ما سد حاجة فى العالم صار طبيعياً، والطبيعى عنده فى وجوده". لا ننسى أن هيكل فى تلك الفترة المبكرة من حياته كان مفتوناً بأراء "جان جاك روسو" فى الطبيعة، وسيكتب عنها مؤلفاً من جزئين فيما بعد ، وأنه كان مشدوداً إلى إيقاع الأدب الرومانسى المنصف للمظلومين والخطائين، ولكن ما يعيننا من الوجهة السردية فى هذا المشهد هو قدرته على اختزان الحكايات التى تلخص عوالم الآخرين وتقدم منظورهم ورؤيتهم للحياة.

وإذا كنا نذكر حكايات الحكيم عند زيارته للمتاحف الفرنسية فإن هيكل هو رائد هذا النوع من الوصف الممتع لتجارب التذوق الفنى للجمال فى مظاهره العديدة، فقد أخذ يصف زيارته للحدائق والمتاحف، ويتذكر ما حدث لقاسم أمين عندما كان فى جماعة من أصحابه انصرفوا عنه واحداً فى إثر الآخر حتى بقى فى المتحف وحده مستغرقاً فى تأمل لوحاته وتماثيله. وقد أدرك هيكل وهو فى هذه السن المبكرة بعض حقائق الفن الكبرى وسجلها بمهارة. عندما أخذ يصور بقلمه فتنة التمثيل وأسرار جمالها حتى انتقل إلى بعض اللوحات البديعة فى متحف "الكسمبور" فعلق عليها بقوله :

صورة متقنة للغاية تدل على مهارة القوم فى الفن وتشهد بأن الغرب ابن اليوم كما تدل آثار الشرق على هرمه ومشيبه. صور تماثيل لم تترك حالة من حالات الإنسان النفسية إلا مثلتها ولا علامة من علامات جماله

الحسّى إلا أظهرتها. كما أخذ الخيال فيها دوره هو الآخر. وتدل هذه الصور بتتوعها وإطلاق اليد والحرية فيها على تحلل الغربيين من قيود كثيرة مقيدة بها النفس الشرقية مما يأخذ اسم الفضيلة والحياء. وكان هؤلاء الناس يريدون أن يستغلوا كل ذرة مادية نفسية وأخلاقية من ذرات الوجود. ويظهر أن على مثال هذه الحرية فى الفن ينسج الغرب فى كل شئ، والنفس المحاطة من كل جانب بمظاهر الحرية تتشأ وتحيا وتموت حرة، والنفس الحرة قديرة على المعجزات".

من الغريب أن يدرك هذا الشاب الصغير عبر تأمله الجمالى فى الطبيعة والثقافة أن الحرية بنية اجتماعية ونفسية وأخلاقية، وأنه لا يمكن لمن ينشدها بصدق فى السياسة أن يرفضها فى الاقتصاد والاجتماع والحياة والفن. كما أن من الطريف أن موقفنا فى نهاية القرن لازل على مقربة من هذه الحقائق مع صدقها الجلى فى وقائع التاريخ الحضارى للشعوب.

الوطن بين الأمس واليوم :

وحتى ندرك مسيرة الحياة وتطور مصر فى هذا القرن العشرين، والتحقق الجزئى لشطر من نموذجنا الحضارى، بوسعنا أن نضع كلمات هيكل فى شهر يناير على وجه التحديد من عام ١٩١٠ موضع التأمل لنقيس المسافة: "وأسفنا على مصر، فلاحها اليوم هو فلاح الفراعنة، علماؤها هم علماء جوهر الصقلى، حكامها نسخة من المماليك! وتريد مع كل هذا أن ترجع إلى الوراء فتنخذ مثل حياتها من القديم اللهم قد جعلتنا الأعجوبة التى يتفرج عليها الناس كل هذا الزمان الطويل، فهل تجعلهم يوماً يحدقون بنا إجلالاً وإعجاباً؟"

كانت المسافة المكانية والتاريخية التي أدركها هيكل بمعاشته لحركة الحياة الغربية في باريس قد أتاحت له فرصة المناقشة المستفيضة لمشكلات المدنية والدين والفكر والاجتماع، وكانت يقظة الحس القومي والوطني لديه بالاحتكاك المباشر بالآخر والوقوف على تطوره تثير في نفسه الحزن على بلده بمقدار ما يرى عند الآخرين من علوم وفنون وأوضاع ثقافية واجتماعية. وقد يترأى لبعض المتسرعين اليوم أن يوافقوا هيكل على أن مصر الآن مثل ليلي حبيبة قيس.

لم تزل ليلي بعيني طفلة ❀ لم تزد عن أمس إلا إصبعا

فالفلاحون فيها يختلفون عن الفراعنة بمقدار يسير، وكذلك العلماء والحكام لا يزيدون عن المماليك إلا قليلاً ولكن النظرة المنصفة البعيدة عن مبالغة السخرية تؤكد أن الهيكل الطبقي لدينا تعدل كثيراً وأن النموذج الحضاري قد تخلل حياتنا بعمق، وأن أهداف الحرية "السياسية" في الديمقراطية "والاقتصادية في الإنتاج" والثقافية" في الإبداع أصبحت أقرب منالاً بمقدار ما بذلنا في سبيلها من جهد حقيقي مضمّن لا زالت تقدمه الأجيال بروح وطنية وثابة، مهما كانت بعيدة عن تحقيق الحلم المثالي المنشود.

وبوسعنا أن نلتقط طرف بعض الخيوط التي طرحها هيكل في مطلع القرن ونشدها لنذكر حقيقة ما قطعته الحياة المصرية من أشواط التقدم الفعلي، سنجد مثلاً يتوقف عند الموسيقى، وتجربة باريس دائماً تغمر من يعبرها في نهر النور عندما تعلمه هذا الفن الرفيع الذي يعد بحق لغة الروح، يقول هيكل في مذكراته:

"هل أستطيع أن أحدد الأثر الذى تتركه الموسيقى فى نفسى؟ إن هذا الأثر غير محدود بطبقة فأظن عبثاً محاولة تحديده، وكيف نجد له حدوداً فى قطعة مثل "بيرجنت" من تأليف "جريج" أو أعمال "بتهوفن" أو "تشايكوفسكى" إن فيما تخلقه الموسيقى فى النفس من العوالم المترامية إلى لانهايات الإحساس لما يسحر اللب ويأخذنا جميعاً من وجودنا الأرضى المملوء بالغايات والأطماع إلى جو جميل تسكنه الإحساسات ولا محل للأجسام منه. فى اليوم الذى تأخذ فيه الموسيقى مكانها فى مصر، فى اليوم الذى يكون فيه عندنا مؤلفون مهرة فى هذا الفن ويعتبرهم الناس والعالم أساتذة فيه، فى ذلك اليوم نكون قد بلغنا شيئاً كثيراً، نكون قد خلقنا لأفراد الأمة سعادة لا نظير لها، وللمجموع إلى جانب هذه السعادة عظمة تبنى فوقها الأجيال المتعاقبة".

من حقنا أن نتساءل الآن هل أهدانا القرن العشرون مؤلفين مهرة فى الموسيقى يعترف العالم بأستاذيتهم؟ فإذا عدنا إنجازاتنا منذ سيد درويش وجيله حتى عبد الوهاب وكل من تلاه إلى الموسيقى اليوم قلن نعثر على ما يكافئ الموسيقى الكلاسيكية، بل إن الموسيقى العالمية الحديثة ذاتها لم تتجاوز المستوى الرفيع لهذه الفترة الذهبية، وكل ما لدينا إنما هو تنويعات فولكلورية مهجنة ومحسنة بالإيقاعات والآلات الغربية، ويبدو أن التطور يرتبط جذرياً باستراتيجيات الإبداع الكامن فى كل ثقافة، فالغناء هو الذى تطور لدينا وشهد قامات سامقة، أما التأليف فإن موقفنا فيه من الوجهة الموسيقية سيظل أعلى من قامة ما كنا عليه أيام هيكل بإصبع أو إصبعين على أفضل تقدير. وإذا كان هيكل قد كتب مذكراته فى شكل يوميات مؤرخة تحمل دخان زمانها وشذاه العاطر، تحمل أفكاره الشابة الجريئة الطازجة ولفئاته الشجاعة فى مناقشة مختلف القضايا، فإنها قد استطاعت بذلك أن تحمل بصمات العمر وآثار القراءة وانطباعات الليل والنهار تموج بأصوات من كان يعايشهم

ويسمعهم وملاحم من كان يلقاها من الرجال والنساء فى المنزل والمقهى والبار والحديقة، يعرض فيها عشقه الحقيقى للطبيعة الفنية ووصفه المطول لرياضها وجبالها الغناء، كما يعرض فيها بتلقائية محببة ولعه بالجمال الأنثوى الساحر وما يخلقه فى نفس الشباب من حيوية دافقة، كما يصف برقة متناهية المستوى الرفيع لعلاقات الرفقة وحلاوة المحادثة وأنس الحوار بعد العشاء فى الصالون المنزلى، أو يتطرق إلى بعض اللحظات الساخنة فى جو الحانات المشحون بالغزل والمرح، ثم يكتب صفحات مطولة على شكل حوارات عريضة فى مشكلة الأديان وصراعاتها والحضارة الإنسانية ومصيرها.

وقد حرص هيكى دائماً فى تدوينه لهذه اليوميات على تقديم وجهات النظر المتقاطعة لأنه فى صميم تكوينه روائى مبدع. وما نستخلصه من ذلك هو أن مذكرات هيكى كانت جديرة بأن تسمى "الأيام" بأكثر من مذكرات طه حسين التى أملاها من الذاكرة دون أن تلهب فيها صورة الوقائع وملاحم الشخص، لكن بينما كان طه حسين معترفاً بأيامه فخوراً بنشرها ظل "هيكى" يوارى يومياته ويديرها حتى لقد أورث ذلك لأبنائه فلم ينشروها سوى بعد أربعين عاماً وبعد تشجيع المجلس الأعلى للثقافة لهم. ويبدو أن جرعة الصدق الصريح والوضوح الناصع فى تسمية القضايا كانت أكبر من عصرها فى هذه المذكرات مما جعل هيكى يخشى من نشرها على سمعته السياسية والاجتماعية، ولكن المفارقة المؤلمة أن هيكى السياسى قد مضى لخدمة التاريخ ولم يبق منه سوى هذه الكتابة الإبداعية التى تبرأ منها وهى تتوجه بألق الريادة.

المحتويات

الموضوع	الصفحة
فاتحة	٧
أمين معلوف والسلام الشرق أوسطية	١١
عبد الرحمن منيف فى عروة الزمان الباهى :	
سيرة جيل التحرير	٢١
أهداف سويى فى زينة الحياة	٣١
الغيطانى وتكوين التلقى الجمالى للكون	٤٣
فتنة الكتابة عند إدوار الخراط	٥٥
"شرف" صنع الله إبراهيم :	
من الجسد إلى العالم المخترق	٦٥
حادثة البساطى فى ساعة مغرب	٧٩
اسكندرية إبراهيم عبد المجيد	٨٩
الهلالية	١٠١
دندشة الحكايات والسرد الشعبى	١١٣
ارتعاشات الروح فى أطلال النهار	١٢٣
خباء ميرال الطحاوى	١٣٣
مطارح حط الطير	١٤٥
مجموعة البيانو الأسود	١٥٥

١٦٥	أدبية رأفت الهجان
١٧٥	عاشقة الوطن
١٨٣	ما زالت أورشليم "قرية ظالمة"
١٩٣	أيام هيكل

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٤٧٠ / ٢٠٠٢

I.S.B.N 977 - 01 - 8308 - 3

لقد أدركنا منذ البداية
أن تكوين ثقافة المجتمع
تبدأ بتأصيل عادة
القراءة، وحب المعرفة، وأن
المعرفة وسيلتها الأساسية
هى الكتاب، وأن الحق فى
القراءة يماثل تماماً الحق
فى التعليم والحق فى
الصحة.. بل الحق فى
الحياة نفسها.

سوزانه مبارك

الثمن ١٥٠ قرشاً

0628589



مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب